

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Cartografía y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el arte
correo (1962-2001)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Silvia del Carmen Ramírez Monroy

Directora

Marta Aguilar Moreno

Madrid, 2018

© Silvia del Carmen Ramírez Monroy, 2017



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

CARTOGRAFÍA Y FRAGMENTOS DE LO POLÍTICO Y LO LATINOAMERICANO EN EL ARTE CORREO (1962 – 2001)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR
SILVIA DEL CARMEN RAMÍREZ MONROY

DIRECTORA
DRA. MARTA AGUILAR MORENO



© SILVIA RAMÍREZ MONROY, 2017



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESIS DOCTORAL

CARTOGRAFÍA Y FRAGMENTOS DE LO POLÍTICO Y LO LATINOAMERICANO EN EL ARTE CORREO (1962 – 2001)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR
SILVIA DEL CARMEN RAMÍREZ MONROY

DIRECTORA
DRA. MARTA AGUILAR MORENO

MADRID, 2017



*A mi padre, quien me animó, me acompañó
y aprendió conmigo en este proceso
A mi madre,
por su confianza en mí y su energía*



ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
RESUMEN	13
ABSTRACT	15
INTRODUCCIÓN	19
1. ARTE CORREO, CUARENTA AÑOS DE ACCIÓN	37
1.1. TRANSFORMACIONES Y TENSIONES. APROXIMACIÓN AL PANORAMA ARTÍSTICO Y CULTURAL, 1962 – 2001	37
1.2. ¿QUÉ ES EL ARTE CORREO? MÁS ALLÁ DE LA OBRA ESTÁ LA PRÁCTICA ARTÍSTICA	47
1.2.1. Orígenes y evolución del arte correo	48
1.2.2. Desarrollo y auge en América Latina	56
1.2.3. Características	64
1.3. VÍNCULOS DEL ARTE CORREO CON LA ESCENA ARTÍSTICA OCCIDENTAL DE FINALES DE SIGLO XX	71
1.3.1. La poética de la disidencia, del <i>collage</i> y del palimpsesto	72
1.3.2. Del autor al <i>mailartista</i> : Nuevos protagonistas	78
2. LO LATINOAMERICANO EN EL ARTE CORREO: COMUNIDAD MÁS ALLÁ DEL TERRITORIO	93
2.1. ARTE LATINOAMERICANO, A DEBATE	94
2.1.1. Escenario	95
2.1.2. Construcción de un concepto	99
2.1.2.1. Identidad	100
2.1.2.2. Un lugar en el escenario internacional	106
A. En Estados Unidos	106
B. En Europa	111
C. En América	116
D. Síntesis	118

2.2. LATINOAMÉRICA EXISTE EN LOS VÍNCULOS	120
2.2.1. Other Books and So, desde Holanda	122
2.2.1.1. Ámsterdam, lugar de encuentro	123
2.2.1.2. <i>Lo latinoamericano</i> , también habla inglés	124
2.2.1.3. Ephemera	130
2.2.1.4. La introspección es vinculante	131
2.2.2. Beau Geste Press, desde Inglaterra	131
2.2.2.1. La editorial	134
2.2.2.2. Su voz emerge de/desde/por Latinoamérica	136
2.2.3. Asociación de artistas correo, desde América Latina y el Caribe	139
2.2.4. AUMA, desde España	142
2.2.4.1. Reforzando lazos con América Latina	143
2.2.4.2. Una voz en asuntos globales	147
2.3. ESPACIOS COMPARTIDOS	151
2.3.1. Arte correo y publicaciones/libros de artista: puntos de intersección	151
2.3.1.1. El libro y el correo, una tradición en Latinoamérica	157
2.3.2. Los archivos en el arte correo	162
2.3.2.1. El archivo y el arte	162
2.3.2.2. El arte correo, el archivo y la memoria	165
2.3.2.3. Archivo Museo de Mail Art, Taller del Sol: <i>mailartistas</i> , circuitos y obras	168
A. Edgardo Antonio Vigo, en la memoria	170
B. Clemente Padín, Uruguay	173
C. Fernando García Delgado, Argentina	176
D. Recordando a Guillermo Deisler	178
E. Consideraciones finales	179
3. EL ARTE CORREO, UNA APUESTA POLÍTICA	187
3.1. CONCEPTUALISMOS Y NUEVAS PRÁCTICAS EN AMÉRICA LATINA	187
3.1.1. Lo político en el arte	189
3.1.1.1. Conceptos	190
3.1.1.2. Tendencias de vinculación entre la política/lo político y el arte	191
3.1.2. El arte en los márgenes	197
3.1.2.1. México, paradigma de los <i>grupos</i>	200

3.2. NUEVA CARTOGRAFÍA: TODOS SOMOS EL CENTRO	204
3.2.1. El poder político de la red y de la comunicación	207
3.2.1.1. Algunas razones para trabajar en red	209
3.2.2. El arte correo, un sistema socio-artístico	215
3.2.2.1. Territorio y comunidad	216
3.3. EL VALOR DE LO IMPOSIBLE	222
3.3.1. Fisuras y grietas	222
3.3.2. <i>Y sin embargo, se mueve</i>	227
CONCLUSIONES	231
ANEXOS	237
ANEXO I. EL ARTE CORREO, EN AUSENCIA DE RED. UNA REFLEXIÓN DESDE EL PRESENTE	239
ANEXO II. PROPUESTA DE CATÁLOGO DE LOS FONDOS DE ARTE CORREO DE AMÉRICA LATINA DEL ARCHIVO - MUSEO DE MAIL ART (TALLER DEL SOL)	261
ANEXO III. LISTADO DE IMÁGENES	277
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	289
I. FUENTES	289
A. Entrevistas y comunicaciones	289
B. Archivos consultados	290
II. BIBLIOGRAFÍA	290
A. El arte y lo político	290
B. Arte correo	293
C. Lecturas complementarias	295
D. Catálogos de exposiciones	296
E. Recursos en red	298

AGRADECIMIENTOS

Reservo este espacio para agradecer a todas las personas que de una u otra manera han contribuido en la realización de la presente Tesis Doctoral. En primer lugar, el reconocimiento especial para la Directora de este estudio, la Dra. Marta Aguilar Moreno, quien me ha orientado con gran profesionalidad y me ha animado en los momentos oportunos, a ella le agradezco el tiempo dedicado a la lectura detallada y concienzuda de este texto; y los diálogos sobre el contenido y el quehacer de la investigación.

Agradezco a los *mailartistas* que me han acompañado y que han compartido conmigo sus experiencias y conocimiento, destaco la generosidad de César Reglero, quien abrió las puertas de su archivo y tocó las puertas de mi casa, para acercarme a las piezas originales de esta práctica artística; a Clemente Padín, quien a la distancia respondió a cada una de mis preguntas; a Tulio Restrepo, a quien conocí en su taller en la ciudad de Medellín, y a José Emilio Antón, ambos me recibieron en sus hogares para responder mis inquietudes; a Hans Braümmüller, a Humberto Nilo, a Yani Pecanins, a César Espinosa y a Felipe Ehrenberg, con quienes pude intercambiar algunas ideas. También quiero mencionar a los investigadores con quienes he dialogado como Jaime Vindel, Sol Henaro, y especialmente a Consuelo Vallejo y Fabiane Pianowski, quienes contribuyeron compartiendo sus conocimientos, lecturas e interesándose por el desarrollo de la investigación.

Desde luego, quiero manifestar mi gratitud a quienes me colaboraron con alguna acción necesaria para la culminación de esta tarea: David Alejandro Monroy, Carlos Cáceres, Beatriz Martínez Utrilla, Mila Neva Torres, Trinidad García y Ariella Aureli; y a quienes me apoyaron con paciencia y comprensión, especialmente a Max Trejo Cervantes, Secretario General del Organismo Internacional de Juventud para Iberoamérica y a mis compañeros de trabajo.

Gracias a las personas que desde el cariño han estado presentes. Un lugar especial para mis compañeras de estudio y grandes amigas, Marcela Florez, quien durante una charla telefónica, ella desde San Francisco y yo desde Madrid, me inspiró para iniciar esta andadura; a Gleydi Sullón, por su ejemplo de disciplina y dedicación; a Ruth Vargas por el gran apoyo en la recta final.

Agradezco a Emilio y a Gloria, porque en la última etapa me acogieron en su casa, donde se escribió una parte importante de esta Tesis.

Y a Felipe Gimeno, quien me ha acompañado, incondicionalmente, en cada palabra que he escrito, y con quien he recorrido caminos en busca del mejor lugar para concluir este texto.

Finalmente, mi gratitud infinita a mis padres, Jorge y Nohemy, gracias por el amor y el apoyo cotidiano con los que se logra burlar la distancia; a Ramón Enrique, por estar presente, y a Adriana y Laura, por haberme abierto el camino en esta ciudad.

...fuimos invisibles para el otro lado del arte...

Graciela Gutiérrez Marx

La investigación que se presenta, *Cartografía y fragmentos de lo político y lo latinoamericano en el Arte Correo (1962 – 2001)*, se basa en el estudio del arte correo, definido como una práctica artística que consiste en la puesta en circulación de mensajes visuales, textuales, sonoros u objetuales, haciendo uso del sistema de correos, en torno a redes de individuos dispuestos a comunicarse mediante un lenguaje artístico / creativo, que hacen uso de recursos del medio postal tales como timbres, sellos, sobres o tarjetas; y se ajustan o transgreden las condiciones de envío propias del sistema oficial de correos que determinan tamaño, peso, restricciones y prohibiciones.

El estudio se enmarca entre 1962, fecha asumida para el inicio del arte correo como una práctica artística diferenciada, y 2001, año que de manera simbólica ha marcado el giro de éste hacia una nueva tendencia vinculada con las nuevas tecnologías de la comunicación.

Cartografía y fragmentos... parte de la hipótesis de que la práctica del arte correo contribuyó a reformular la identidad de un arte latinoamericano, al margen de las instituciones y desbordando las fronteras geográficas, gracias a la consolidación de los vínculos personales entre creadores procedentes de diferentes partes del mundo, y de la implicación política de los *mailartistas* como miembros de circuitos democráticos de creación y difusión de mensajes, quienes propusieron un sistema socio-artístico con pretensiones universales.

Con el fin de desplegar esta hipótesis en áreas de estudio acotadas, la investigación se orientó hacia los siguientes objetivos, que fueron desarrollados en tres grandes apartados. Primero, identificar las características del arte correo y su evolución para establecer los aportes hechos a ciertas prácticas artísticas contemporáneas. Segundo, cuestionar la configuración de la categoría artística diferenciada “Arte latinoamericano”, diseñada desde las instituciones, a partir del estudio del arte correo y sus formas de crear comunidad a través de los vínculos. Y tercero, delinear la dimensión política del arte correo, teniendo en cuenta las aproximaciones teóricas que han realizado investigadores y superando el enfoque que relaciona arte y política a través solamente del activismo, hacia otro que valore el poder de transformación e interpretación de las representaciones sociales definidas por la práctica misma de comunicación a través del correo postal, específicamente en lo que concierne a América Latina durante el último tercio del siglo XX.

La metodología que se empleó para el desarrollo de la investigación y el logro de los objetivos, tiene diversas vertientes, por un lado, se realizó un análisis bibliográfico exhaustivo sobre lo que se ha escrito desde el origen mismo del arte correo en diferentes escenarios geográficos, pero también sobre el desarrollo de la historia del arte y la historia cultural de finales del siglo XX, esto con el fin de contextualizar el estudio en un marco histórico amplio que permitiera comprender la trascendencia de una práctica en apariencia inocua como lo podría ser el envío de correspondencia privada, en la existencia de modelos sociales y culturales disidentes del hegemónico.

Por otro lado, se entablaron diálogos y se realizaron entrevistas – vía *e-mail*, skype o presenciales - a algunos de los protagonistas del arte correo desde los años setenta y ochenta; a través de los cuales se pudo tener acceso a fuentes primarias procedentes de diferentes archivos personales e institucionales. Y finalmente, se realizó una serie de ejercicios artísticos bajo la coordinación de la autora de la presente investigación, pero de producción colectiva, que se basa en el uso del correo postal con el fin de estudiar las implicaciones de esta práctica en el día de hoy.

Como conclusiones de esta investigación se puede decir que el arte correo es una práctica del tiempo, de procesos y sobre todo, de comunicación, que ha ofrecido un modelo socio-artístico alternativo, fuera de las instituciones, en el que el intercambio y la eliminación de las fronteras geográficas, idiomáticas o culturales permitió la conformación de una comunidad que diseñaba su propia agenda de asuntos de interés público sobre la cual basaba sus acciones creativas.



ABSTRACT

The research presented, *Cartography and fragments of politics and Latin America in Mail Art (1962 - 2001)* is based on the study of mail art, defined as an artistic practice that involves the circulation of visual, text, sound or *object-based* messages, using the mail system, around networks of individuals willing to communicate through an artistic / creative language, making use of postal medium resources such as stamps, seals, envelopes or cards; complying with or infringing the terms and conditions of the official postal system itself that determine size, weight, shipping restrictions and prohibitions.

The study falls between 1962, which is the date assumed to be the start of mail art as a distinct artistic practice, and 2001, as the year that symbolically marked its turning point into a new trend linked to new communication technologies.

Cartography and fragments ... starts from the hypothesis that the practice of mail art helped to reshape the identity of a Latin American art, outside institutions and extending beyond the geographical borders, thanks to the consolidation of personal links between artists from different parts the world, and political involvement of mail artists as members of democratic circuits for the creation and dissemination of messages, who proposed a socio-artistic system with universal pretensions.

With the purpose of deploying this hypothesis in bounded areas of study, research was oriented towards the following objectives, which were developed in three main sections. First, identifying the characteristics of mail art and its evolution to establish the contributions made to certain contemporary artistic practices. Second, questioning the configuration of the differentiated artistic category of “Latin American Art”, designed from the institutions, from the study of mail art and its ways to create a community through links. And third, outlining the political dimension of mail art, taking into account the theoretical approaches made by researchers and overcoming the approach that links art and politics through only activism, towards another that values the power of transformation and interpretation of social representations defined by the practice of communication itself through mail, specifically with respect to Latin America during the last third of the twentieth century.

The methodology used for the research development and the achievement of the objectives, has various aspects. On the one hand, a comprehensive literature review on what has been written from the origin of mail art itself in different geographical settings was made, and also on the development of art history and cultural history of the late twentieth century, this in order to contextualize the study in a broad historical framework to understand the significance of a seemingly innocuous practice as it might be to send private correspondence, in the existence of dissident hegemonic social and cultural models.

On the other hand, dialogues and interviews were conducted - via email, Skype or face to face - with some of the protagonists of mail art since the seventies and eighties; through which we could access primary sources from various institutional and personal files. And finally, a series of artistic exercises were conducted and coordinated by the author of this research, but produced collectively, based on the use of postal mail in order to study the implications of this practice today.

In conclusion of this research we can say that mail art is a practice of time, processes and above all communication, which has offered an alternative socio-artistic pattern, outside institutions, in which the exchange and the elimination of geographical, linguistic or cultural boundaries allowed the formation of a community designing their own agenda of issues of public interest on which the creative actions were based.

Keywords: Mail art, communication, politics, Latin America.

INTRODUCCIÓN

I.

El viajero ha sido agente de comunicación e interconexión entre sociedades y culturas distantes. Los viajes han generado redes con un alcance e intensidad dispar a lo largo de la historia según el desarrollo tecnológico y la transformación ideológica de cada época, redes que se expanden y contraen gracias a que el ser humano es un ser migrante. Desde el primero al último seremos una especie de seres andantes y esa movilidad conlleva conectividad.

En este sentido, la actualidad ha sobrepasado todas las expectativas y sueños de ciencia ficción en cuanto a las comunicaciones se refiere. La velocidad primero, la inmediatez después, la virtualidad y la omnipresencia de la información y la imagen, son elementos que han transformado las formas de relación social. El cambio ha sido contundente y ya se habla de las nuevas generaciones como exponentes de una humanidad interconectada y global, de una generación nativa digital.

Los grandes avances tecnológicos en materia de comunicaciones nos han permitido consolidar comunidades que construyen sus propios significados más allá de las fronteras. Sin embargo, se debe estar alerta porque también han traído nuevos retos, relacionados con el desasosiego, la falta de identidad, la diversificación del miedo y el aumento del poder de control y manipulación sobre el individuo, mediante la imagen, la invención de valores, la proyección de ideales que se pretenden universales y la identificación de *la diferencia* como enemiga de la seguridad y la estabilidad.

En este escenario la velocidad del cambio no puede arrasar el valor de la historia, de la reflexión y de la pausa. Tampoco podrá destruir la cadencia del diálogo o el uso de elementos tangibles que median las relaciones, ni el paso del tiempo o el desplazamiento por la geografía. Por eso, estamos llamados a ser muy hábiles a la hora de apropiarnos de las tecnologías y a asumir la conectividad, pero también debemos serlo en el momento de fortalecer estrategias que nos permitan cuestionar, por encima de la inercia del confort, los avances de la ciencia de la información. Y esta habilidad la podremos obtener en la medida que consolidemos nuestro pensamiento, apoyándonos en la revisión del pasado y en la recuperación de las huellas que han dejado otras generaciones, impresas en nuestra memoria.

Aunque las formas de comunicarnos han variado incuestionablemente aún quedan vestigios de algunas que favorecieron las relaciones distantes y sugerentes como lo es el correo postal. Los envíos de cartas manuscritas, postales de viaje o pequeñas cajas contenedoras de objetos curiosos son pequeños gestos que se repitieron en el pasado de manera cotidiana y mantuvieron vivos amores lejanos, relaciones comerciales o estimularon intelectualmente a

personas con intereses afines aunque distantes geográficamente. Pero, ¿las relaciones entre individuos a partir de estos objetos que median la comunicación pertenecen solo al ámbito privado? ¿La creación y el tránsito de mensajes entre espacios diferentes pueden incidir en la construcción de nuevas formas de pensar la realidad?

En los nuevos espacios de intercambio en los que nos encontramos no es baladí preguntarnos si la conformación de comunidades que comparten percepciones similares del mundo permiten incidir de alguna manera en la generación de nuevos modelos, si crear [y crear] un nuevo modelo social es viable, si es posible imaginar un mundo más equitativo en el que exista mayor libertad para decidir sobre nuestro destino, si el arte - como lenguaje, estrategia de comunicación y forma de vida- tiene el poder de proponer otros modelos políticos que permitan transformaciones sociales.

Por todo esto, la investigación que se presenta surge de la sospecha de que nuestras prácticas cotidianas de intercambio - intelectuales, creativas y/o artísticas - pueden tener consecuencias sobre los grandes procesos de transformación.

El intercambio de reflexiones sobre el arte o los procesos creativos, sobre asuntos personales o públicos y políticos; el interés en convertir el medio y soporte de creación – en este caso el sistema de correo postal - en cómplice de nuevos mensajes o la necesidad de traspasar las fronteras geográficas e ideológicas, son factores que favorecieron, hace ya más de cuarenta años, la conformación de una gran red de comunicación conformada principalmente por artistas, que impulsó una nueva manera de crear denominada: ARTE CORREO.

En un esfuerzo de definición, el arte correo¹ se puede entender como una práctica artística que consiste en la puesta en circulación de mensajes - visuales, textuales, sonoros, objetuales -a través del uso del sistema de correos. Esto requiere de circuitos de individuos que estén dispuestos a comunicarse mediante un lenguaje artístico / creativo, haciendo uso de recursos del medio postal, pero no exclusivamente, tales como sellos, sobres o tarjetas; y ajustándose o transgrediendo las condiciones de envío propias del sistema de correos que determinan tamaño, peso, restricciones y prohibiciones.

En este sentido, el arte correo es una práctica del tiempo, de procesos y sobre todo, de comunicación. Se diferencia de otras por el soporte utilizado para su producción y/o difusión y porque se opone, por principio, a la comercialización y a la institucionalización de los procesos y productos artísticos.

A partir de la creación de múltiples redes de creadores, se enviaron mensajes de ida y vuelta que recorrieron gran parte de la geografía mundial, generando así una esfera de opinión que llegó a ser decisiva para resolver asuntos concretos de interés público.

Esta forma de comunicación se fue transformando en una expresión de participación ciudadana. En un acto político y creativo. En una práctica que aunó el tema del poder de las prácticas cotidianas con los grandes procesos de transformación social que antes mencionábamos.

¹ En la bibliografía sobre el tema podemos encontrar diferentes expresiones y términos para referirse a esta práctica artística: *mail art*, arte postal, arte por correspondencia o arte correo son algunas de éstas. Por ser la más recurrente, nos decantaremos por esta última sin excluir el uso puntual de las otras a lo largo del texto.

Desde su aparición, el arte correo ha estado en la mira de investigadores y artistas, ya sea como medio de creación y comunicación o como objeto de análisis y estudio; y su desarrollo ha sido variable a través del tiempo y de la geografía, siendo América Latina uno de los escenarios en los que ésta se ha desarrollado en medio de la diversidad de las tendencias del arte contemporáneo que cuestiona los cánones.

Sin embargo, a pesar de los múltiples acercamientos realizados a esta práctica, es pertinente hacer una nueva puesta en valor de lo que supuso su desarrollo a la luz de la escena contemporánea del arte que incluye reflexiones sobre el autor, la relación con el espectador, el papel de la institución y del mercado, la reutilización o reciclaje de imágenes, el uso recurrente de las herramientas tecnológicas, del espacio virtual y digital para entablar comunicación entre artistas/emisores y espectadores/receptores, la implicación de *lo político en el arte*, la creación en red, la comunicación o la globalización.

Para esto, se ha escogido como marco cronológico 1962 – 2001 por ser fechas emblemáticas en su evolución. 1962 es el año asumido internacionalmente como el origen del arte correo, cuando se fundó la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York, y 2001 es una fecha que marcó el giro del arte correo hacia una práctica vinculada con las nuevas tecnologías de la comunicación y que en América Latina supuso el cuestionamiento sobre su futuro en el marco de la *VII Bienal de Poesía Visual y Arte Experimental*, en México, y durante el desarrollo de convocatorias del colectivo internacional Acción Urgente de Mail Art (AUMA), de interés para esta investigación.

De manera particular, interesa establecer una cartografía de los rasgos políticos y latinoamericanos presentes en la práctica del arte correo, cuyo trazado se puede reconstruir a partir de los fragmentos de los procesos de creación y comunicación de las redes de *mailartistas*, es decir, a partir de la aproximación a los archivos de postales, dibujos, *collages*, poesías, libros, sellos y sobres intervenidos, convocatorias y demás documentos que debido a su multiplicidad y dispersión resulta imposible condensar en un *corpus* de estudio hermético u homogéneo.

En este sentido, se puede señalar que es indiscutible el peso de esta práctica en el quehacer de un grupo significativo de *mailartistas* provenientes de países de América Latina, la relevancia de sus propuestas y la repercusión que éstas tuvieron en las redes como generadoras de opinión y de acción en cuanto a temas de defensa de derechos humanos, reivindicaciones sociales y políticas, entre otros.

Por esto los objetivos planteados son, por un lado, descubrir qué rasgos se pueden definir como *latinoamericanos* en esta producción artística, cuestionar el concepto de *Arte Latinoamericano* establecido desde la institucionalidad, y demostrar que el circuito del arte correo permitió trascender esta categoría impuesta por el *establishment*, que además excluyó una parte importante de la producción artística de la región, y a la vez contribuir de una manera diferente a construir *lo latinoamericano* a partir de los vínculos personales, de los procesos de diálogo directo entre artistas, de la aproximación a los espectadores a través de espacios expositivos y de su relación con creadores de todas partes del mundo que ponían fin a la contemplación estética para pasar a la acción, sin que su procedencia actuara como condicionante de su papel en el intercambio postal.

Es decir, consideramos que el arte correo permitió la internacionalización de inquietudes y prácticas desarrolladas en América Latina de manera igualitaria, dando paso a la internacionalización de sus propuestas y comunicación directa con artistas de diferentes nacionalidades, abordando temas particulares de cada artista y región, ofreciendo una reflexión más profunda gracias al diálogo.

Teniendo en cuenta que esta red no ha tenido un único centro, el estudio de cualquiera de los núcleos de los circuitos que ésta generó permite encontrar la obra de los artistas provenientes de países de América Latina en otros espacios geográficos. Por tal razón, se ha decidido estudiar los vínculos de artistas latinoamericanos con los españoles, de tal forma que se puede, no solo tener acceso a obras originales, sino abordar *la relación*, como concepto básico del arte correo.

Por otro lado, esta investigación busca demostrar que esta práctica artística está inmersa en lo político, como espacio de interpretación y transformación de la realidad, que contribuyó a transformar la estructura de producción y difusión del arte de finales del siglo XX mediante la configuración de redes de comunicación, y que cuestionó categorías establecidas desde la institución gubernamental y artística.

Los rasgos políticos se vislumbran en cuanto el arte correo se desarrolló como una práctica colectiva que dio espacio a la diversidad y que planteó una nueva estructura que trascendió los circuitos del arte adentrándose en el ámbito sociopolítico de las sociedades de los artistas que lo desarrollaron.

Esta forma de organización y método de creación se aproximan a los planteamientos de Hannah Arendt, quien afirma que “la política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos”,² porque ésta no es algo intrínseco del ser humano sino que surge en la relación, en ese espacio que se construye entre los individuos, y su sentido es el de vivir en *libertad*. Este fue uno de los principios defendidos por los artistas que se implicaron en la red de correo: la construcción en comunidad de nuevos sentidos de la realidad y la libertad de esa construcción. Su utopía fue alcanzar una comunicación universal en ausencia de jerarquías, generando un esquema político, alternativo, más igualitario que traspasó las fronteras de los centros del arte. Por lo tanto, se espera abordar no solo el estudio de la relación del arte y *lo político*; sino ofrecer una mirada en torno al desarrollo de las distintas alternativas artísticas en un espacio que fue definido a finales del siglo XX como periférico en el mundo del arte occidental.

II.

La propia naturaleza del arte correo ha llevado a los investigadores, *mailartistas* y otros agentes culturales, a producir un sinnúmero de reflexiones y diversas historias de esta práctica, éstas nos permiten rastrear desde los años setenta los parámetros teóricos que fortalecen los principios en los que se fundamenta, así como, ofrecen una revisión de las principales expresiones artísticas y filosóficas sobre el valor de la comunicación y la creación en red, colectiva y transnacional.

² Arendt, H., ¿Qué es la política?, Ed. Paidós, Barcelona 1997, p. 45.

Además, estas aproximaciones nos demuestran que para escribir *la historia* del arte correo es preciso ajustarse a lo que supuso el desarrollo de esta práctica, es decir, nos invitan a atender la configuración de redes y circuitos que se han movido de forma paralela, que han encontrado puntos de encuentro, que se han expandido y contraído de manera espontánea en diferentes contextos sociales y geográficos.

En este sentido, no existe una historia del arte correo, sino múltiples, y para la elaboración de este estudio nos hemos aproximado a esta producción teórica e historiográfica, y se ha identificado una serie de documentos, a nuestro entender los más significativos para el cumplimiento de los objetivos planteados, que hemos clasificado en los siguientes apartados:³

- Libros monográficos, artículos especializados⁴ y catálogos de exposiciones
- Revistas digitales
- Estudios académicos

LIBROS MONOGRÁFICOS, ARTÍCULOS ESPECIALIZADOS Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

En las últimas décadas del siglo XX, cuando el arte correo irrumpió con fuerza, principalmente en Estados Unidos, Europa y América Latina, se abrió una línea de investigación que daría soporte teórico al desarrollo de los circuitos de *mailartistas* generando antologías, libros y artículos especializados que, aunque fueron publicados en un número limitado de ejemplares, se han ido distribuyendo entre los investigadores interesados, aportando las bases conceptuales para profundizar en el estudio de esta práctica.

La definición y conceptualización del arte correo se inicia en los años setenta, después de una etapa de aproximación y exploración casi espontánea del medio, a partir de la escritura, publicación de textos y realización de exposiciones. En esta década destacan los documentos de uno de sus principales impulsores, Robert Filliou, algunos de los cuales fueron editados recientemente por el Centro de Arte Contemporáneo de Québec, Canadá, “en un libro que publica lo esencial de su pensamiento tanto en su vertiente teórica como gráfica incluyendo poemas, obras diversas, biografía y bibliografía exhaustiva”.⁵

Asimismo, se cuenta con la aportación teórica de Jean-Marc Poinot, quien poco después de la primera exposición de arte correo documentada, realizada en el Whitney Museum de Nueva York, y en el marco de la *VII Bienal de París* de 1971, donde se presentaron algunos ejemplos de esta práctica en la sección “Envois”, escribió *Mail Art Communication: A Distance Concept*⁶ en donde destaca las posibilidades que el arte correo ofrece para favorecer la comunicación y analiza la relación del mensaje con el medio o los vínculos entre los remitentes y destinatarios; reconoce el crecimiento de esta práctica a la que cada vez se suman más artistas, e informa

³ Aquellos que fueron producidos por los propios *mailartistas* pero siguen inéditos y forman parte de los archivos personales, son considerados fuentes primarias y serán referenciados a lo largo de la investigación.

⁴ En algunos casos éstos se han convertido en objetos de coleccionistas, presentes solo en algunas bibliotecas estadounidenses y europeas. Sin embargo, el acceso a algunos de ellos ha sido posible gracias a la generosidad de la investigadora Fabiane Pianowski y a las gestiones del alumno David Monroy Roa en la Universidad de Berkeley.

⁵ Gutiérrez M., G., *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal (1975-1995)*, Luna Verde Ediciones, Buenos Aires 2010, p. 16.

⁶ Poinot, J. M., *Mail Art Communication: A Distance Concept*, Éditions CEDIC, París 1971, p. 11-18.

al público general de este fenómeno artístico que hasta el momento se había mantenido en una esfera privada entre los miembros de los circuitos de comunicación, pero que según su parecer, merece ser analizado, explicado y difundido en la medida que aporta elementos para la reflexión sobre el impacto del consumo y el intercambio simbólico en el sistema capitalista y la sociedad en la era de las telecomunicaciones.

Posteriormente a esta publicación, también en París, Hervé Fischer escribió sobre el arte correo; al igual que Poinot, Fischer hizo énfasis en la importancia de esta práctica como medio de comunicación y analizó su ubicación en los márgenes de los sistemas establecidos, llamando la atención sobre la información restringida que ofrecen los *mass media*, en un sistema unidireccional que desvirtúa la relación emisor – receptor como un vínculo abierto y que se retroalimenta; por lo que expresa la necesidad de espacios marginales para dar difusión a aquellas sub-culturas que se consolidan en la sociedad y que dan sentido a la existencia real de los individuos más allá de los valores establecidos desde fuera.⁷ Asimismo, reflexionó sobre el desconocimiento general de los nuevos contenidos del arte contemporáneo, por estar restringidos a circuitos especializados y el papel de las redes de arte correo han jugado en la promoción de éstos.

En La Plata, Argentina, el artista Edgardo Antonio Vigo escribiría entre 1975 y 1981 una serie de textos⁸, uno de estos en colaboración con su compatriota Horacio Zabala, en los que analiza la esencia del arte correo, vinculándola al potencial que tiene esta práctica en los procesos de comunicación. Conocedor del texto de Poinot, a quien cita, Vigo señala la forma como confluyen dos sistemas en uno: el arte y el de correos, transformando el papel del emisor, del canal y del receptor a favor de una dinámica en la que prima el envío y la recepción de mensajes, que a su vez se ven afectados o influenciados por el proceso mismo de desplazamiento que se requiere para salvar las distancias que separan a los interesados. Vigo no usaría la denominación del arte correo, sino la de “comunicación-a-distancia” y sus envíos, en vez de considerarlos “obras”, los llamaba “cosas” con el fin de restar importancia y desjerarquizar las creaciones.

Sus planteamientos deben ser contextualizados ya que la importancia dada a la comunicación, al papel activo del receptor, a la fuerza de conexión que tiene el sistema de correos y de la necesidad de ejercer la libertad, a través de medios alternativos de comunicación, tiene una dimensión política que trasciende el campo artístico y cobra un sentido vital en contextos autoritarios como el vivido por él durante la dictadura en su país, siendo además víctima directa de la misma al ser su hijo uno de los “desaparecidos” por el régimen militar. En este sentido, las reflexiones teóricas se suman a las vitales, a las políticas, y el arte correo, o “correspondencia-a-distancia” se convirtió en un espacio en el que se podía reclamar la libertad.

⁷ Fischer, H., *Art et communication marginale: Tampons D'artistes*, Ed. Balland, París 1974, 243 pp.

⁸ Vigo, E., Zabala, H. “Arte correo: una nueva forma de expresión” Este artículo fue publicado por primera vez en la revista *Poetas Argentinos*, en 1975 y posteriormente, en la revista *Buzón del arte*, en 1976; además, ese mismo año escribió “Arte correo: una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”; y en 1981, “Comunicación a distancia”; los últimos dos fueron artículos autoeditados. Se pueden leer en: http://post.at.moma.org/content_items/456-comunicacion-a-distancia-los-escritos-de-edgardo-antonio-vigo-acerca-del-arte-correo. Gracias a la selección realizada por Vanessa Davidson, Shawn and Joe Lampe comisarios de la sección de Arte Latinoamericano del Phoenix Art Museum, Estados Unidos. Consulta: 30 de junio de 2014.

La importancia que se le otorga a la comunicación, como principal aporte del arte correo en estas primeras reflexiones teóricas, será recurrente en los estudios posteriores; sin embargo, a medida que avanza y se expande esta práctica, esta visión es complementada con perspectivas más amplias y estratégicas que promueven el análisis del impacto social, cultural y artístico de la estructura de la que se valió el arte correo, y que promovió vínculos y relaciones que permitieron la movilización de ideas y creaciones.

En este sentido, destaca la elaboración teórica, y temprana, del escritor y artista mexicano Ulises Carrión, quien desde Ámsterdam reflexionó sobre el arte correo, ofreciendo no solo definiciones acertadas sino imaginando la posible evolución de esta práctica. Los textos de Carrión fueron distribuidos y publicados en el marco de diferentes exposiciones realizadas en distintas ciudades de Europa y América Latina; y recientemente reunidos en el libro *El arte correo y el gran monstruo*⁹, en donde encontramos el desarrollo de su principal hipótesis que explica el arte correo como una estrategia cultural, de gran relevancia social y política en la medida que trasciende la perspectiva individual del artista, traspasa las fronteras nacionales y supera las limitaciones dadas por la lengua, los regímenes políticos o las instituciones herméticas, haciendo de ésta más que una práctica artística.

Las disertaciones de Carrión están ligadas a proyectos concretos de arte correo que él mismo impulsó, como la publicación de *Ephemera*, la creación del Sistema Internacional de Arte Correo Errático, o al análisis de la aproximación entre fenómenos, técnicas, géneros y prácticas artísticas como la poesía, el arte de los sellos, las obras – libro (libros de artista), el uso de las fotocopias y las obras múltiples, entre otros.

A pesar de que sus escritos no tuvieron nunca pretensiones académicas - están estructurados a manera de sentencias, redactadas éstas en frases o párrafos cortos, dejando al lector la posibilidad de una interpretación amplia-; su aportación ha sido fundamental para el desarrollo de estudios posteriores orientados desde diferentes perspectivas –formales, conceptuales, culturales, históricas, entre otras-, y concretamente para esta investigación que parte de un interés por la dimensión política y latinoamericana del arte correo, y por analizar la estructura socio-artística que se genera a partir de la conformación de redes con pretensiones que trascienden el campo del arte.

En los años ochenta el arte correo continuó su expansión alcanzando incluso los espacios más institucionales y consolidados del mundo artístico, como muestra de esto y siguiendo en la órbita latinoamericana, nos trasladamos a la *XVI Bienal de São Paulo* (1981) que contó con una sección específica de arte correo y en el catálogo se publicaron artículos de Julio Plaza,¹⁰ comisario de esta sección junto con Gabriela Suzana; uno de los textos antes mencionados de Ulises Carrión¹¹ y otro de Romano Peli y Michaela Versari.¹²

⁹ Este libro toma el nombre del primer ensayo escrito sobre el tema por Ulises Carrión en 1977, publicado en inglés, en: “I am: International Artists Meeting”, Varsovia, Galería Remont, 1978. Posteriormente se tradujo al neerlandés, al serbo-croata, al portugués y al polaco, y fue publicado en catálogos de exposiciones en diversos países, como en la Universidad Católica de Pernambuco con ocasión del Primer Festival de Invierno, organizado por Paulo Bruscky y otros, en: Carrión, U., *El arte correo y el gran monstruo*, Tumbona Ediciones/Conaculta, México 2013, p. 62.

¹⁰ Plaza, J., “Mail Art in Synchrony”; en: *Arte Postal, Volumen II*, Zanini, Walter (Cur. gral.), de octubre a diciembre de 1981, Catálogo de exposición, XVI Bienal de Arte de São Paulo, São Paulo, 1981, pp. 7-10, en: <https://issuu.com/bienal/docs/name4dc6c4>. Consulta: 30 de junio de 2016.

¹¹ Carrión, U., “Mail Art and the big Monster”, *Cit.*, p. 12-15.

¹² Peli, R. y Versari, M., “Mail Art”, *Ibid.*, p. 16.

En el texto introductorio del catálogo, Walter Zanini¹³ (comisario de la Bienal) expresa la importancia del arte correo como una actividad de procesos, de gran impacto en el fenómeno de la desmaterialización del arte, y que ha alcanzado una dimensión social que trasciende los primeros intercambios interindividuales, abriéndose a un diálogo amplio. Además, reconoce que “es un sistema activo estratégico de acción informativa, capaz de movilizar mucha energía en el mundo artístico, lo cual se prueba por el explosivo número de participantes en el circuito, las recientes exhibiciones con estatus internacional, la formación de archivos y centros especializados en varios países, así como el esfuerzo teórico para investigarlo”.¹⁴

Tres años después, en 1984,¹⁵ Michael Crane y Mary Stofflet, en Estados Unidos, recopilaron una serie de ensayos en los que se expusieron las primeras reflexiones sobre la trayectoria de esta práctica artística desde una perspectiva histórica, que fue posible gracias al tiempo transcurrido desde los primeros envíos; y se analizaron las obras en su diversidad, las motivaciones de artistas, maneras de compaginar la participación en las redes de arte correo con el desarrollo de otras tendencias artísticas, entre otros temas.¹⁶

En el libro se reúnen a más de 20 autores de diferentes nacionalidades e intereses, entre los que destacan Ken Friedman y Dick Higgins, por su vinculación con Fluxus y por ser algunos de los primeros impulsores del arte correo; y Ulises Carrión y Edgardo Antonio Vigo, por ofrecer una mirada temprana desde la escena latinoamericana. Los textos están agrupados en cuatro apartados: definición, origen, difusión y exhibición/publicación, cada una de las cuales cuenta con un texto de Crane que introduce los demás ensayos; asimismo, en los anexos se ofrece la primera entrevista/encuesta respondida por más de sesenta *mailartistas* que permite conocer sus percepciones de manera directa.

En los años noventa se continuaron editando textos diversos, y dispersos, siendo algunos de los más relevantes el de John Held Jr. quien sistematizó la información existente hasta 1990 sobre el arte correo, y prácticas artísticas afines, llegando a recoger datos de más de 2100 publicaciones, de más de 800 autores, de 37 países.¹⁷ Asimismo, Held escribió artículos sobre el tema, que serán citados a lo largo de la investigación que se presenta, y escribió el libro *International Artists Cooperation: Mail Art Shows 1975 – 1985* en el que hace un recorrido por las exposiciones del arte correo desde los años setenta.¹⁸

Las aportaciones teóricas, así como los participantes de la red, provenían de todos los puntos geográficos, un caso representativo es László Beke, historiador del arte y curador húngaro, quien escribió un artículo de interés en el que hace un análisis del arte correo bajo la óptica

¹³ Walter Zanini fue un promotor del Arte correo en Brasil desde su puesto en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo. En 1977 escribió “A arte postal na busca de uma nova comunicação internacional” En *Jornal o Estado de São Paulo*, el 27 de marzo. Él consideraba que un número considerable de artistas estaban rompiendo con el concepto tradicional de “obra”, desconfían de la función de la crítica, en: Freire, C. *Paulo Bruscky. Arte, arquivo e utopia*, Governo do Estado do Pernambuco, Funcultura Pernambuco e Companhia Editora de Pernambuco, São Paulo 2006, p. 138.

¹⁴ *Arte Postal, Volumen II, Cit.*, p. 7.

¹⁵ Ese mismo año, el artista belga Guy Bleus publicó un catálogo de microfichas titulado *Commonpress No. 56*, dividido en cuatro partes: “Exploring the mail art”, “The aerogramme project B.T.S.”, “The Commonpress-retrospective (1977-1984)” y “Appendix” con más de 800 páginas.

¹⁶ Crane, M. y Stofflet, M. (eds.), *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, Contemporary Art Press, San Francisco 1984, 522 pp.

¹⁷ Held, J. Jr., *Mail Art: An annotated bibliography*, Ed. Scarecrow Press, Londres 1991, 582 pp. Los datos de esta publicación fueron encontrados en: Pianowski, F., *Análisis histórico del Arte Correo en América Latina*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona 2013, p. 79.

¹⁸ Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre arte correo”, en Sousa, P., *Mail art, la red eterna*, P.O. BOX, LUPI, p. 23.

del arte conceptualista que, según él, se relacionaba con movimientos sociales gracias a su flexibilidad y frente al cual los gobiernos socialistas de cada país respondieron de manera más o menos restrictiva, situación que llevó a los artistas a inventar estrategias para evadir la autoridad, que a su vez se convirtieron en señas de identidad del arte de la región y de diferenciación del arte conceptual de los centros de occidente.¹⁹

Además, Beke, en conjunto con Kornelia Von Berswordt, editó *Osteuropa mail art, im interationalen Netzwek* en Budapest (1998). Según la investigadora Gutiérrez Marx, esta obra recoge los aportes teóricos de más de sesenta practicantes entre Europa del este y el resto del mundo, que son fundamentales para conocer el movimiento del arte correo en una zona del mundo donde los artistas sufrían, de manera simultánea a los casos latinoamericanos, la censura y la represión del Estado.²⁰

Desde Italia, el máximo representante del arte correo y teórico del mismo ha sido el *mailartista* Vittore Baroni, aún activo, quien editó *La Guida al network della corrispondenza creativa*, publicada por AAA (Artisti e Allibratori Associati);²¹ en este ámbito también encontramos publicadas las ponencias del Convegno Creatività Alternativa e Valori Umani, *Free dogs in the Galaxy*, del 8 de mayo de 1994, editada por Gianni Broi.²²

Finalmente, en este grupo de pioneros del estudio del arte correo destacan las aportaciones de Chuck Welch, quien escribió y editó obras de interés,²³ en las que contó con las aportaciones de decenas de colaboradores, *mailartistas* y ensayistas. En éstas plantearon principios filosóficos y éticos del intercambio en red, haciendo énfasis en la solidaridad que fundamenta esta práctica y en la posibilidad de asumir acuerdos comunes.²⁴

Podemos concluir que si bien al día de hoy no se cuenta con un gran número de publicaciones impresas sobre el tema, más allá de la edición de artículos, el catálogo de alguna exposición reciente, la publicación de documentación original de algún *mailartista*, y la relación de obras señaladas con anterioridad (que han adquirido la categoría de obras clásicas para la historia del arte correo) si se pueden encontrar menciones de esta práctica en libros de los últimos diez años sobre el arte conceptual, y más concretamente, en investigaciones actuales sobre los conceptualismos latinoamericanos de finales del siglo XX, que señalan al arte correo como ejemplo de una de esas prácticas que se define entre lo conceptual y lo político, gracias a lo cual hemos podido profundizar su estudio devolviéndole el valor y su lugar en la historia.

¹⁹ Beke, L., "Conceptual Tendencies in Eastern European Art", en: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980*, Camnitzer, L., et. al. (eds.), 1999, Catálogo de exposición, Queens Museum of Art, Nueva York, 1999, p. 41-51.

²⁰ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 11.

²¹ Baroni, V., *Arte postale. Guida al network della corrispondenza creativa*, Ed. Artisti e Allibratori Associati, Italia 1997, 256 pp.

²² Broi, G. (ed.), *Free dogs in the Galaxy. Ponencias del Convegno Creatività Alternativa e Valori Umani*, Ed. Regione Toscana/Centro di Stampa/Giunta Regionale, Florencia 1995, 196 pp.

²³ Welch, C., *Networking currents, Contemporary Mail Art Subjects and Issues*, Sandbar Willow Press, Boston 1985, 145 pp. (*Eternal Network*, primera edición a cargo del propio autor y en 1995, por la Universidad de Calgary, en Alberta, Canadá).

²⁴ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 13 y 14.

En este sentido, destaca el trabajo realizado por la Red Conceptualismos del Sur²⁵ cuyos miembros se centran en la recuperación de archivos para convertirlos nuevamente en detonantes o en dispositivos que más allá de la memoria recuperen su función de encender miradas nuevas o propuestas, frente a la realidad. Además, hacen un recorrido por las prácticas artísticas latinoamericanas, fundamentalmente del Cono Sur, aunque se aproximen a otros espacios como el mexicano, que estuvieron vinculadas a los movimientos sociales de los años setenta y ochenta en escenarios de dictadura militar o de autoritarismo.

Los investigadores de la red han abordado el tema del arte correo como uno de los apartados en el que los artistas lograron abrir espacios de difusión, replantearon el papel del arte, cuestionaron la sociedad, etc., es decir, no lo asumen como un fenómeno aislado, eso es fundamental, sino como parte de los múltiples dispositivos creativos y alternativos a la institucionalidad de la época. Es de señalar la actividad que realiza Fernando Davis y Sol Henaro sobre el estudio de los archivos personales de Clemente Padín²⁶ y Felipe Ehrenberg²⁷, respectivamente, estudio que trasciende el arte correo en la medida que estos dos artistas desarrollaron su carrera en diferentes ámbitos de la creación.

REVISTAS DIGITALES

De manera complementaria a los textos antes referenciados, se encuentran múltiples, y cada vez más, textos sobre el arte correo, algunos publicados en blogs, redes sociales especializadas, webs, y muy especialmente, en revistas digitales orientadas al estudio y la difusión del conocimiento sobre el tema.

Una parte de los documentos relevantes, y ampliamente consultados para esta investigación, proviene de revistas digitales que fueron seleccionadas en medio del gran volumen de información ofrecida por Internet por el nivel de especificidad, análisis y descripción que tienen sus contenidos; además, por su trayectoria desde los años noventa, siendo las primeras en aparecer y en pretender un espacio riguroso de conocimiento gracias a sus editores, vinculados a la misma práctica artística; así como por la participación directa de *mailartistas* activos desde los inicios del arte correo quienes comparten sus reflexiones y su experiencia en el medio, destacando el caso de los provenientes de países latinoamericanos.

La primera de éstas es la revista *Escáner Cultural*, fundada en 1999 en Santiago de Chile, su aporte es fundamental por ser un punto de encuentro de investigadores y artistas de la región que, además de abordar el tema de arte correo, analiza el impacto de la poesía visual,

²⁵ Esta es una plataforma internacional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva. Esta Red se funda hacia finales de 2007 por un grupo internacional de investigadores, preocupados por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tienen lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta. Definición encontrada en la sección Red Conceptualismos del Sur, de la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur>. Consulta: 30 de marzo de 2016.

²⁶ Clemente Padín (Uruguay, 1939). Poeta, artista y diseñador gráfico, *performer*, videoartista, multimedia y networker, graduado en Letras Hispánicas de la Universidad de la República de Uruguay, director de la revista Huevos de Plata (1965-1969) y OVUM y OVUM 10 (1969-1975); y activo participante y promotor del arte correo desde América latina; sus *envíos* han esta expuestos en más de 1100 exposiciones y sigue siendo referencia de todos los investigadores y creadores que se aproximan a esta práctica artística.

²⁷ Felipe Ehrenberg (México, 1943). Artista, editor, *performer*. Destaca su trayectoria como autor de libros de artista y como promotor de este género a través de proyectos editoriales; así como, su vinculación temprana a la práctica del arte correo en/desde América Latina.

la *performance*, el arte en red, entre otros y promueve la obra de artistas que desarrollan su trabajo como una alternativa a los espacios institucionales.

La segunda es *Mail Art P.O BOX*, cuyos principales artículos fueron recogidos en la edición impresa titulada *Mail Art La Red Eterna* coeditada por L.U.P.I. y Merz Mail en el año 2011. El primer número de *Mail Art P.O.BOX* salió en 1994, también se publicó en el programa de Radio PICA, emisora independiente de Barcelona, que llevaba su nombre y que se especializó en la poesía fonética que llegaba a través de la red de arte correo. A partir de 1998, surgió la web merzmail.net, actualmente activa donde se sigue reflexionando sobre esta práctica artística y su historia.

Y finalmente, *BOEK861* cuyo origen se remonta al primer número de *Sol Kultural*, boletín de mail art y poesía visual editado por el artista César Reglero²⁸ desde Tarragona (España), éste ha cambiado de nombres y formatos desde 1996 hasta su definición actual como página web. En este portal encontramos una variedad importante de reproducciones de material recibido en los intercambios de los distintos circuitos de arte correo, difusión de convocatorias, una propuesta de diccionario sobre esta práctica, y artículos de autores de diversas nacionalidades, entrevistas y diálogos entre artistas, a partir de los cuales es posible reconstruir la historia del arte correo y seguir su evolución, impacto y reflexionar sobre su futuro.

INVESTIGACIONES ACADÉMICAS

Con el fin de determinar el aporte específico de la investigación que se presenta, se ha realizado una búsqueda en el ámbito académico latinoamericano y español sobre estudios previos que abordan el arte correo.²⁹

La primera aproximación realizada al arte correo por un estudiante de América Latina fue presentada en 1982 en la Universidad Complutense de Madrid. El mexicano Emilio Carrasco Gutiérrez, autor de la tesis *Arte Correo*,³⁰ explica en la introducción que su interés deriva de una necesidad personal de mantener contacto con su país de origen mientras residía en España. A pesar del valor que tiene por ser la primera aproximación desde la academia, es preciso decir que el texto no ofrece mayor contribución que el de visibilizar una práctica marginal, porque no existe un análisis mediano ni un aporte documental que permita avanzar en el conocimiento profundo del arte correo.

²⁸ César Reglero (España, 1948). Mailartista, poeta visual, apropiacionista, diseñador, *performer* y networker. Ha expuesto sus obras en muestras colectivas e individuales en España y otros países desde 1977; creó el Taller del Sol, centro de iniciativas culturales, donde se gestaron iniciativas relacionadas con los derechos humanos, en torno a este espacio, se vertebró un movimiento de artistas, poetas, y diferentes actores del mundo del arte y la cultura. Además, allí se gestionó el único archivo público de arte correo en España; y es el director de Boek861, el boletín *on line* que recoge artículos, noticias, convocatorias e información relacionada con prácticas artísticas que se originaron en los márgenes, y que hoy cuentan con gran reconocimiento social y artístico, entre las que destaca el arte correo.

²⁹ Se conoce la existencia de tesis presentadas en Estados Unidos, como: Davidson, V., *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)*, Tesis Doctoral, Universidad de Nueva York, Nueva York 2011, 419 pp; Starbuck, M., *Clashing and Converging: Effects of the Internet on the Correspondence Art Network*, Tesis doctoral, Universidad de Texas, Austin 2003, 476 pp., y la de Zanna Gilbert, becaria postdoctoral en el Departamento de Dibujos en el MoMA, quien terminó su doctorado en la Facultad de Filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Essex. Su investigación se centró en las redes de artistas y la circulación transnacional de arte a través del correo, en: <http://post.at.moma.org/profiles/22-zanna-gilbert>. Consulta: 1 de julio de 2014.

En el ámbito europeo, se ha podido ubicar la tesis: Lumb, M., *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*, Tesina de maestría, School of World Art Studies and Museology, University of East Anglia, Norwich, Inglaterra 1997, 177 pp. En el archivo personal de F. Pianowski.

³⁰ Carrasco Gutiérrez, E., *Arte correo*, Tesina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1982.

La segunda investigación realizada en el ámbito universitario fue de autoría de Mauricio Guerrero, *mailartista* mexicano, para licenciarse en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1984,³¹ en ésta se estudió el origen, la evolución y los limitantes del arte correo en México, después de dieciséis años de sus primeras manifestaciones en este país. El estudio demuestra por un lado, el interés tardío por parte de los ámbitos institucionales en su evolución, pero por otro, da cuenta de la necesidad que tenían los artistas por apropiarse de canales de comunicación, más allá del interés formal de la experimentación artística. La metodología utilizada para la investigación siguió los mismos procedimientos que la creación postal, Guerrero se valió del correo para enviar cuestionarios a los principales *mailartistas* del momento, de quiénes recibió las respuestas por el mismo medio. Este documento nos ofrece un marco referencial de interés para seguir esta práctica en este país, pero además, hace un intento por explicar la complejidad de la misma y la importancia como arte de proceso y comunicación.

Una década después, Antonia Payero presentó la tesis *Arte Correo (Mail-Art), 1975-1985: El Atelier Bonanova como referencia*³² Esta investigación se centró en el archivo de este colectivo artístico de Segovia (España), su estudio fue pormenorizado año por año, analizando cada pieza destacada del archivo y sus exposiciones, ésta nos ha permitido identificar vínculos de artistas españoles con latinoamericanos a través de la participación de éstos en las diferentes muestras.

En 2004 Andrea Nunes realizó en Brasil una investigación titulada *Todo lugar é possível: a rede de arte postal nos anos 70 e 80*³³ centrada, según las palabras de la autora, “en la construcción de un concepto para la red de arte por correspondencia, partiendo del estudio de ejemplos que reflejan su funcionamiento”, así como, en la revisión de sus antecedentes, y del desarrollo del arte postal durante estas dos décadas, haciendo énfasis en los aportes provenientes desde Brasil para lo cual estudió principalmente el archivo del artista Paulo Bruscky.

En España, Isabel Lázaro fue la autora de *La Evolución del Mail Art en España*³⁴, investigación que aporta un panorama exhaustivo del arte correo en este país gracias al análisis documental que se realiza del archivo personal del artista César Reglero. En este estudio la autora estableció una serie de categorías y modalidades del arte correo, además, clasificó los diferentes tipos de actividad, o de actitud artística, que asumen los participantes de las convocatorias. En este sentido, Lázaro nos señala que el arte correo puede ser de carácter participativo, activista y unidireccional o bidireccional; y clasifica las convocatorias según su temática y objetivo en convocatorias de homenaje a personajes o artistas; llamamiento a la acción para transformar una realidad concreta; de temática amplia o irrelevantes; y convocatoria de denuncia con el fin de reivindicar alguna causa que consideran justa, necesaria o urgente en defensa de los derechos humanos, fundamentalmente.

³¹ Guerrero, M., *El arte correo en México. Origen y problemática en el periodo de 1970 a 1984*, Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México 1986. (En 1990, fue editada con el prólogo de uno de los críticos de arte más reconocidos en América Latina: Juan Acha).

³² Payero Barbero, A., *Arte Correo (Mail-Art), 1975-1985: El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1993, 443 pp.

³³ Paiva Nunes, A., *Todo lugar é possível: a rede de arte postal nos anos 70 e 80*, Tesina de maestría, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil 2004, 207 pp.

³⁴ Lázaro, I., *La Evolución del Mail Art en España*, Tesina, Universidad de Barcelona, Barcelona 2009, 129 pp.

En el ámbito de la comunicación Marcela Haydée Navarrete, en Argentina, ha investigado el arte correo latinoamericano en los años setenta y ochenta, coincidiendo con el marco cronológico de la investigación de Nunes. Asimismo, aborda la relación del arte y la comunicación, desde la perspectiva de los estudios que desde los años 80 han humanizado la comunicación abordando temas sociales, políticos, éticos.³⁵

Finalmente, es importante destacar el trabajo de Graciela Gutiérrez Marx, *mailartista* argentina, y de Fabiane Pianowski, brasileña, a quienes se ha de agradecer la generosidad que despliegan en sus investigaciones desde las cuales se puede hacer un seguimiento a los recursos bibliográficos más completos en torno al arte correo.

El estudio de Gutiérrez Marx fue publicado bajo el nombre *Artecorreo. Artistas invisibles en la red postal*³⁶, y la aportación más significativa de éste, realizado en 2007, es la reflexión profunda que hace una artista en activo sobre la práctica del arte correo, que se convirtió en centro de su proceso creativo desde los años setenta. Sus experiencias, los vínculos con otros *mailartistas*, el conocimiento sobre el funcionamiento interno de los circuitos de arte correo, son factores que nos permiten una aproximación más profunda al estudio del arte correo, es así como este libro será citado de manera especial a lo largo de la investigación que se presenta.

De la misma manera, el trabajo de Pianowski³⁷ es tomado como una de las referencias principales de esta investigación en cuanto a la aproximación que se hace a los *mailartistas* latinoamericanos, ya que esta investigadora brasileña ha realizado una biografía colectiva, o prosopografía, que permite conocer las características personales y profesionales de los individuos que participaron en la red, su vinculación en los diferentes periodos históricos de la evolución de la misma y las similitudes y diferencias con respecto a su formación, intereses, modos de creación, entre otros.

En síntesis, podemos afirmar que siguen siendo pocas las investigaciones académicas realizadas en el ámbito latinoamericano y español sobre el tema en los más de cincuenta años de evolución. Éstas comparten un interés por la revisión de los antecedentes del arte correo, ubicándolos generalmente en las vanguardias de principios del siglo XX; asimismo, se refleja en sus estudios por un lado, una aproximación al panorama nacional – Brasil, España y México – y por otro, el intento de ampliar el marco de interpretación a partir de uno regional – el latinoamericano-. El caso de la investigación realizada por una *mailartista* trasciende el enfoque geográfico de su estudio, y presenta una visión más internacional de su evolución, a partir de las fuentes clásicas citadas con anterioridad.

Es así como el presente estudio se suma a un intento por reconstruir y analizar las diversas historias implícitas en el arte correo, que se nutre de las investigaciones citadas por ser éstas clave en la sistematización de información sobre quiénes eran los *mailartistas*, qué tipo de obra y de procesos creativos llevaron a cabo y la aproximación analítica que hacen sobre la red como estructura básica del arte correo, además de la reflexión sobre las dos décadas de amplio impacto político en la conformación de las sociedades actuales en países de América Latina, en las que éste llegó a su mayor auge.

³⁵ Investigación en proceso en la Maestría de Comunicación y Cultura Contemporánea y del Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 2013.

³⁶ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.* (Investigación presentada inicialmente como tesis de la Maestría en Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata).

³⁷ Pianowski, F., *Op. cit.*

III.

En esta búsqueda bibliográfica de diferentes tipos de documentación, se ha comprobado que el arte correo ha sido objeto de estudio desde el punto de vista de diferentes disciplinas como las bellas artes, la historia del arte, la historia, la filosofía o la comunicación, y esto responde a la complejidad de esta práctica en cuanto conjuga la creación, la transgresión de lenguajes artísticos de trayectoria centenaria, el uso de sistemas culturales de comunicación, el desarrollo en los márgenes de lo institucional, haciéndola muy resbaladiza a la hora de ser aprehendida.

Si bien todas las aportaciones han sido consideradas en este análisis, es preciso afirmar que la presente investigación parte de un interés artístico e histórico, que se inscribe en los nuevos enfoques de estudio³⁸ vinculados a la memoria, la aproximación a la vida cotidiana y al sujeto, pero también a las dinámicas sociales a partir de la conformación de redes de conocimiento o culturales, y la aproximación a los recientes giros académicos hacia la historia global, que se pretende orientar hacia la investigación de los espacios de contacto, interrelación, mestizaje de los imaginarios, “y todas aquellas conexiones históricas que han relacionado a poblaciones, culturas, economías y poderes”.³⁹

Se puede afirmar que desde el ámbito historiográfico, concretamente desde la historia cultural a través del investigador francés Roger Chartier, se nos advierte de la trascendencia de las cadenas de circulación – de personas, productos, ideas – en la conformación de sentido a nivel individual y colectivo. En este sentido, el arte correo es un objeto de estudio de interés ya que los circuitos de comunicación se encuentran ubicados en un espacio discontinuo y fragmentado, etéreo y flexible, que permiten aproximarnos a esos puntos de encuentro entre sociedades distantes a través de personas que constituyeron un sistema propio de representación de sus realidades y de construcción colectiva de los procesos de asimilación y de memoria de los hechos.

Asumiendo que este estudio tiene rasgos de interdisciplinariedad, es preciso reiterar el interés artístico que lo orienta, en ese sentido, y sin perjuicio de contribuir también desde la óptica de los estudios visuales,⁴⁰ la búsqueda de la investigación se dirige, como se ha mencionado anteriormente, hacia la incorporación del arte correo en la historia del arte y como parte del proceso de configuración de nuevos lenguajes y prácticas que permitieron en la segunda mitad del siglo XX la revisión y transformación de las manifestaciones artísticas en el mundo.

³⁸ Una síntesis de los planteamientos historiográficos contemporáneos se encuentra en Chartier, R., *La historia o la lectura del tiempo*, Ed. Gedisa, Barcelona 2007, 93 pp.

³⁹ En el 2000, uno de los principales temas del XIX Congreso Internacional de Ciencias Históricas, celebrado en Oslo, fue la “historia global”, propuesta que según el historiador Roger Chartier, se basaba en una serie de rechazos: rechazo del marco del Estado-nación que delimita, retrospectivamente, una entidad social y cultural (...); rechazo de los recortes tradicionales de la monografía histórica que explora las especificidades de una provincia, una región o una ciudad; y por último, rechazo del enfoque microhistórico, en: Chartier, R., *Ibid.*, p. 74.

⁴⁰ “(...) lo que hacen los Estudios Visuales es observar problemas, relaciones de poder, no atender - o no siempre - a la especificidad y calidad de ciertas imágenes, a juicios de valor. Las imágenes son estudiadas por lo que nos dicen. Y sobre el poder, por ejemplo, nos puede hablar tan bien un cuadro como un mapa, que un plano de construcción de un dispositivo tecnológico. Eso no significa que el estudioso de la cultura visual no sepa diferenciar a qué lugar pertenecen y qué lugar ocupan las imágenes que analiza. Pero estratégicamente le interesa crear un campo común de problemas. Eso, ni mucho menos, anula la autonomía. El propio estudioso de la cultura visual puede funcionar como historiador del arte y atender las imágenes del arte”, en: Hernández Navarro, M., “Prólogo”, en: González Panizo, J., *Jacques Rancière. Estética y política*, Ed. Eutelequia, Madrid 2013, p. 19.

“(...) Los Estudios Visuales son un arma que nos permitirá afrontar la complejidad de los valores culturales que intervienen en el proceso de construir subjetividad y realidad, proceso éste que al tiempo que borra de un plumazo la frontera entre arte y no-arte, se inserta de manera privilegiada en la lógica de la imagen”, *Ibid.*, p. 25.

Por eso, nuestra aportación radica en ofrecer una mirada que se diferencia de las anteriores y que complementa su análisis en la medida que hace un intento por ubicar el arte correo en el devenir de la historia contemporánea, así como, porque intenta ampliar la interpretación de su relación con la política bajo la hipótesis de que éste se convirtió en un modelo socio-artístico y simbólico, sin moneda de cambio más allá de las ideas, en la que sus miembros se relacionaban con flexibilidad, sin estructura jerárquica y con posibilidad de participación a partir de la conformación de redes internacionales de acción e interpretación de la realidad.

Además, se intenta presentar una base teórica con fuerte presencia de estudiosos latinoamericanos, y analizar los vínculos entre *mailartistas* latinoamericanos, entre ellos y con otras zonas del mundo, que fueron alentados no solo desde la práctica del envío, propia del arte correo, sino mediante la conformación de espacios editoriales, de encuentro, asociaciones o colectivos que afianzaron la comunicación entre artistas, haciendo circular el conocimiento de las realidades dispares sociales y artísticas del momento, a lo largo de la geografía.

IV.

La metodología que se empleó para el desarrollo de la investigación y el logro de los objetivos, tiene diversas vertientes. La primera consistió en la aproximación bibliográfica a la trayectoria del arte correo, esto implicó enfrentarse a una gran cantidad de información dispersa y al desafío de grandes vacíos, ya que a pesar de que han pasado más de cuarenta años desde sus inicios, aún existen pocos estudios sobre esta práctica y éstos, en muchos casos, son ilocalizables o inasequibles. Sin embargo, gracias a un interés renovado de investigadores, al compromiso de los *mailartistas* que continúan activos y a la decisión de acotar el estudio al área de América Latina, es posible plantearse hacer un trabajo de investigación sólido con fundamento en la documentación existente.

Esta revisión bibliográfica fue complementada con la comunicación y realización de entrevistas⁴¹ – vía *e-mail*, skype o presenciales - a algunos de los protagonistas del arte correo desde los años setenta y ochenta, muchos de los cuales siguen activos como *mailartistas*, tales como Tulio Restrepo (Colombia), Hans Baumüller y Humberto Nilo (Chile), José Emilio Antón y César Reglero (España), César Espinosa, Felipe Ehrenberg y Yani Pecanins (México) y Clemente Padín (Uruguay). Además, se mantuvieron conversaciones con investigadores que se han especializado en el tema y que actualmente desarrollan sus estudios sobre los archivos personales de algunos de estos artistas;⁴² y se entrevistó a algunos de los comisarios de exposiciones recientes, como Consuelo Vallejo de la Universidad de Granada y al mismo Tulio Restrepo.⁴³

⁴¹ Anna Maria Guasch nos recuerda la importancia de la entrevista: “ha sido en efecto muy utilizado, aparte de como método académico en las ciencias sociales, en el psicoanálisis o en los estudios culturales, como uno de los medios del discurso crítico contemporáneo que la considera como un método idóneo para la obtención de información a través del testimonio oral”, en: Guasch, A., *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia 2006, p. 10.

⁴² Agradecemos especialmente a Jaime Vindel (España) y a Sol Henaro (México), miembros de la red de investigadores Conceptualismos del Sur.

⁴³ Esta investigación no pretende presentar una relación exhaustiva y pormenorizada de artistas y obras - debido a la dificultad a la hora de acceder a sus archivos - sino analizar los rasgos que vertebran la práctica artística, su relación con la política y sus aportes en el mundo del arte y la creación visual.

Estas entrevistas e intercambio de mensajes han enriquecido de manera significativa este estudio ya que han permitido conocer la percepción de los artistas, con una perspectiva histórica, sobre la práctica del *mail art* y, asimismo, se ha podido confirmar la importancia de realizar estudios sobre fenómenos culturales desarrollados al margen de la institucionalidad, a partir de una propuesta de análisis que intenta no transgredir los principios de marginalidad asumidos como estrategia de disentir.

El diálogo con los protagonistas pone en valor, nuevamente y con contundencia, la importancia de actuar contracorriente gracias a la fuerza de lo simbólico, los entrevistados son conscientes de la inmensidad del monstruo contra el que se han resistido, pero aun así han permanecido en el trabajo constante, y éste ha demostrado que es posible vivir y crear [creer] de otra manera que para algunos puede ser no rentable, pero para otros, supone el verdadero valor de sus procesos creativos.

La tercera estrategia metodológica se basa en el análisis de fuentes. Considerando que el objeto de estudio está conformado fundamentalmente por una red de intercambio que carece de un centro único, considero válida la aproximación a esta red desde cualquiera de sus núcleos.

Es así como - por la dificultad de acceder a los archivos personales o los institucionales de artistas correo latinoamericanos,⁴⁴ principal objeto de estudio de la presente investigación - se desarrolló una metodología de análisis de carácter novedoso con respecto a otros estudios, que consiste en el estudio de las relaciones entre artistas latinoamericanos y de éstos con los *mailartistas* españoles (o bien, artistas residentes en América Latina y España) teniendo en cuenta los fondos documentales ubicados en España, cuyo archivo más significativo se encuentra conservado por César Reglero en su Archivo Museo de Mail Art - Taller del Sol (AMMA – TDS).⁴⁵ Otros archivos consultados en España fueron los de José Emilio Antón, en Madrid y los fondos de la exposición *Postdata: Esperanza Recuerda*, organizada por la profesora Consuelo Vallejo de la Universidad de Granada.

Esta propuesta no solo contribuye a resolver la dificultad de estudiar fuentes primarias, sino que ofrece una proyección nueva en los estudios sobre el tema al centrarse en el tipo de vínculos que se establecieron entre artistas de continentes diferentes, un asunto que adquiere especial relevancia en el contexto del siglo XXI en España y Latinoamérica, ya que las últimas décadas han sido testigo de uno de los mayores flujos migratorios de ida y vuelta.

⁴⁴ La dificultad radica en las distancias y desplazamientos que supone la consulta de los archivos, pero también en la existencia de fondos privados, no catalogados, que guardan los propios artistas. Una excepción a este caso es el del archivo de Clemente Padín. Éste está custodiado actualmente por la Universidad de Montevideo, gracias a un “acuerdo bajo el régimen legal de comodato con el cual la Universidad asume su amparo y protección durante cierto tiempo (en mi caso 3 años con la posibilidad de renovarlo) y también se compromete a hacer el inventario y/o digitalización. Esto ha sido posible gracias a la Red de Conceptualistas del Sur, grupo de académicos y artistas latinoamericanos y españoles aplicados a salvaguardar y proteger los legados de los artistas e intelectuales de esas regiones”. Información ofrecida por Clemente Padín en entrevista realizada vía *e-mail*, en julio de 2014.

⁴⁵ El 1 de septiembre de 2015, el artista César Reglero ha comunicado vía mail a la autora de esta investigación que, por dificultades para conservar el AMMA-TDS, se ha visto obligado a desmontar el espacio y a archivar en cajas todos los envíos coleccionados en los últimos cuarenta años. Con el fin de evitar su deterioro e invisibilización, la autora ha contribuido a diseñar una propuesta de catalogación de los fondos correspondientes a mailartistas latinoamericanos y a digitalizar los mismos, con la colaboración de Jorge Enrique Ramírez, Carlos Cáceres y Neva Torres, a quienes se extiende un agradecimiento especial. Asimismo, en octubre de 2015 Reglero firmó un acuerdo de cesión de los fondos con el director del Centro de Poesía Visual de Córdoba, Antonio Monterroso Madueño, para garantizar su conservación y el acceso del público y los investigadores a los mismos.

En Medellín, Colombia, se visitó al *mailartista* colombiano Tulio Restrepo, quien permitió la visualización de parte de su extenso archivo y en México DF, se consultaron los fondos *Felipe Ehrenberg*, *El Archivero* y *Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano, 1981*, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, gracias a la generosidad de Sol Henaro, investigadora y curadora de colecciones documentales del Museo.

Finalmente, se realizó una serie de ejercicios artísticos bajo la coordinación de la autora de la presente investigación pero de producción colectiva, que se basa en el uso del correo postal con el objetivo de realizar una aproximación a esta práctica artística en el siglo XXI. Se pretende con esto documentar visualmente y reflexionar desde el quehacer artístico a partir del viaje de ideas, instrucciones y comunicaciones entre miembros de una red internacional de artistas y creadores de diferentes disciplinas.

V.

La investigación que se presenta se ha dividido en tres grandes módulos. En el primero se describe el marco internacional en el que se desarrolló el arte correo, así mismo se expone de manera analítica las características fundamentales de esta práctica artística, su trayectoria histórica, y los vínculos con la escena artística de las últimas décadas del siglo XX, haciendo énfasis en la transformación de la figura del autor y en las tendencias, entonces disidentes, que marcaron una etapa en la historia del arte de occidente.

En el segundo, se ha prestado especial atención a la noción de Latinoamérica, contextualizando la región en el escenario socio-político; identificando los procesos de construcción de identidades y de categorías artísticas, a partir del arte, para finalmente, hacer un análisis de la producción de los *mailartistas* provenientes de estos países. A partir de su estudio se han identificado grandes procesos de comunicación y experiencias concretas de vinculación directa entre ellos que fomentó el diálogo regional, desarrollados a través del sistema de correos, asimismo, se ha podido identificar las nuevas formas de arte que promovió la práctica del arte correo, en la región pero con impacto internacional.

En tercer lugar, se presenta la dimensión política del arte correo, fundamentalmente en el contexto latinoamericano. En éste se recordará el papel del arte en la cohesión de las sociedades, su poder de disidencia y transformación, las implicaciones de los artistas en su contexto histórico y la capacidad de visibilizar nuevos discursos que cuestionan la realidad aceptada como única y hegemónica.

A continuación se expondrán las conclusiones del estudio y, finalmente, la investigación aportará, a manera de anexos, información sobre las obras realizadas como parte de la reflexión sobre el uso del correo actualmente como método de creación; y apartados del proceso de catalogación que se está llevando a cabo de los fondos del archivo del *mailartista* español, César Reglero, correspondientes a las obras y documentación de la trayectoria de *mailartistas* latinoamericanos en comunicación con Reglero, cuya vinculación ha dejado un sinnúmero de vestigios de interés para todo aquel que se aproximen a la historia de esta práctica artística.

ARTE CORREO: CUARENTA AÑOS DE ACCIÓN

*... casi nadie de los que estaba fuera de estos circuitos nos vio.
Fuimos invisibles para el otro lado del arte*

Graciela Gutiérrez Marx¹

1.1 TRANSFORMACIONES Y TENSIONES. APROXIMACIÓN AL PANORAMA ARTÍSTICO Y CULTURAL, 1962 – 2001

Tras la Segunda Guerra Mundial, la división bipolar del mundo, geopolítica e ideológica marcó las relaciones entre los Estados, generó fracturas sociales en el interior de los mismos y produjo peligrosas oscilaciones económicas. El temor de contagio ideológico y la lucha por frenar el avance de poder e influencia de cada uno de los polos se tradujo en políticas de control y seguimiento a los ciudadanos y a las instituciones de los países que giraban en las órbitas estadounidense y soviética.

Todos estos factores afectaron la cotidianidad del individuo y por supuesto, las manifestaciones culturales, que más tarde, en torno a 1989 con el fin de la Guerra Fría, se verían nuevamente sacudidas por nuevos paradigmas e incertidumbres. En este contexto general se pueden identificar, con relación a la investigación que se presenta, dos escenarios interrelacionados que incidieron en el ámbito cultural y artístico de las últimas décadas del siglo XX.

El primer escenario se estableció a partir del trazado de una nueva cartografía. Ésta condicionó el ámbito artístico en la medida que jerarquizó la producción de los creadores y cambió la centralidad del poder; influyó en la capacidad comunicacional y expresiva de las voces disidentes, e impulsó el surgimiento de estrategias que permitieron trascender los mecanismos de control. Asimismo, enmarcó el cambio estructural, filosófico y de pensamiento dando lugar a nuevos planteamientos teóricos que cambiaron para siempre la concepción del arte y el papel de sus agentes.

En este proceso fue determinante la división *centro / periferia*, ordenamiento que supuso una consolidación de la jerarquía entre las diferentes áreas geográficas - incluso en el interior de éstas se presentaron tensiones entre ambos polos al no ser espacios monolíticos y homogéneos-, y el mantenimiento de una situación de privilegio de quienes se ubicaron en el centro, que se caracteriza, tal como nos lo recuerda la investigadora Nelly Richard, “por simbolizar el lugar pleno que condensa el significado fundante del origen y de la verdad”.²

¹ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.* p. 111.

² Richard, N., “Periferia cultural y descentramiento postmoderno”, en: Ravera, R., (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Ed. Eudeba/Asociación Argentina de Estética/ Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1998, p. 68.

Esta idea explica la función o el lugar que los espacios periféricos – es decir, parte de Asia, África y América Latina - ocuparían, derivada de la condición de subordinado a un *principio y una realidad*, que no les pertenece, y sus producciones serían interpretadas entonces, como copia de aquel original que solo puede ser producido en el centro.

Esa “relación centro-periferia ha articulado su fuerza paradigmática bajo la modernidad que sintetizó en la imagen del centro sus ideales racionalizados de dominio y control (luz), mientras en la periferia (sombra) era concebida como zona oscura y distante del foco civilizatorio”, asimismo, al primero se le ha asociado el valor del universalismo, y a la periferia, se le ha limitado su proyección a una más localista basada en la tradición y el regionalismo.³

Si bien estas relaciones desiguales existen desde hace siglos, ha sido la construcción de una base teórica sobre la materia lo que ha permitido ampliar el debate y buscar nuevos modelos, hasta el punto de pasar en poco tiempo de un debate sobre este binomio, o sobre el pensamiento *neocolonial* a otro que intenta desmontar principios que han lastrado las relaciones internacionales y el desarrollo cultural de las sociedades implicadas en el modelo jerárquico.⁴

Conscientes de que esta categorización se ideó desde el *centro*, los espacios periféricos como América Latina asumieron - desde una posición desigual, marcada por la diferenciación en los índices de desarrollo tecnológico, económico y social - esta jerarquización que tuvo su origen en primer lugar, con respecto al mundo europeo, en el siglo XV, y en relación a Estados Unidos a partir del siglo XIX, incrementando la necesidad ontológica de definir su esencia o identidad para definir su lugar en el mundo.

Este orden mundial ha permeado todas las esferas de la vida, el imaginario de la colonización se ha robustecido gracias a esta polarización geográfica, y también simbólica. En este sentido, y si atendemos las palabras de Nelly Richard y de otros intelectuales de la región - recordemos la obra de Juan Acha⁵ o Marta Traba⁶ que ya desde la década de los años setenta cuestionaron los procesos de construcción de una idea sobre *lo latinoamericano* en función de su debatida condición subordinada - podemos entender que la producción de bienes simbólicos se viera fuertemente cuestionada e influenciada por la presión de responder a una búsqueda ontológica y por lograr la entrada a un ámbito central de poder a partir del reconocimiento y la aceptación.

³ *Idem.*

⁴ En los años noventa, los estudios poscoloniales, provenientes de intelectuales de espacios periféricos, si bien formados en los centros de conocimiento Europa y Estados Unidos, han ofrecido un nuevo paradigma epistemológico que permite comprender la complejidad de las relaciones jerarquizadas y abordar, desde una mirada inversa, las relaciones de poder. Destaca por ejemplo, el trabajo del indio Homi K. Bhabha y Walter D. Mignolo. En este contexto se realizan “estudios sobre la diferencia étnica, la colonización cultural y las discriminaciones raciales, también en el terreno del arte, así como en la búsqueda de una igualdad exenta de cualquier resquicio de exotismo o de lo que H.K Bhabha denomina la *cultural fantasy* o *social fantasy* de los círculos de poder”, en: Guasch, A., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid 2000, p. 560.

⁵ Juan Acha (1916-1995), de origen peruano, intelectual y teórico. Fue un gran promotor de la cultura y del arte, difundió en la región la obra de pensadores como M. McLuhan, M. Foucault, L. Althusser, J. Lacan, R. Barthes, y fue incitador de exposiciones críticas tales como “Papel y más papel. 14 manipulaciones con papel periódico”. Se exilió voluntariamente en México por causa de la presión del régimen dictatorial en su país. Recientemente se ha presentado una tesis doctoral sobre su pensamiento y obra: Olívar Graterol, D., *De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha*. Tesis Doctoral. Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte, Universidad Carlos III, Madrid 2015, p. 502.

⁶ De origen argentino, Marta Traba vivió durante muchos años en Colombia desde donde construyó su corpus teórico sobre el arte en América Latina, a través de sus textos y en ejercicios de su responsabilidad como profesora, directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Traba fue una de las críticas de arte que trabajó con mayor profundidad el tema de la existencia de un arte latinoamericano diferenciado y se considera la primera en pensar el arte en términos regionales.

Este modelo concéntrico ha descubierto la presencia del *otro*, concepto que ha sido manejado por las ciencias sociales y que tiene su origen en las teorías de Jacques Lacan y su tan citado “estadio del espejo” en el que el individuo se reconoce y reconoce su identidad frente a su propio reflejo.⁷

El surgimiento de este *nuevo* sujeto generó cierta crisis en la hegemonía cultural blanca y se inició una pérdida del monopolio cultural occidental a favor del reconocimiento de una pluralidad lingüística y de una multiplicidad cultural que reclamaba la inclusión y la igualdad, como ya había expuesto el filósofo francés Paul Ricoeur, quien escribió en 1955: “Cuando descubrimos que hay varias culturas, en vez de una, y, en consecuencia, en el momento en que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente, resulta posible que existan otros, que nosotros mismos seamos otro en otros”.⁸

La toma de conciencia sobre el poder que puede ejercer *el otro* en los procesos históricos recientes y la forma como se ha encapsulado *al diferente y al subordinado*, desde el punto de vista del discurso hegemónico, ha motivado en el mundo del arte, la historia, la filosofía y las ciencias sociales reacciones y expresiones reivindicativas de sectores sociales desaventajados, excluidos de los espacios de poder.

Es así como en los años sesenta, estudiantes y artistas, tomaron las instituciones como las universidades o los museos e impusieron nuevas perspectivas a los estudios y al arte. Siendo significativo el proceso llevado a cabo en Estados Unidos donde en 1966 se impartió el primer curso de nacionalismo negro en el San Francisco State College, en 1968 se diseñó el primer programa de estudios mexico-americanos en la California State College de Los Angeles, y en los mismos años mujeres feministas, como Luce Irigaray, iniciaron un proceso revisionista de la ciencia y la historia desde una perspectiva de género. Estos fueron los primeros pasos que llevarían al gran despliegue de estudios multiculturales y feministas que tenían como fin último disminuir la desigualdad social, económica y cultural entre blancos y demás comunidades pero con resultados dispares, como bien nos lo demuestra la historia.⁹

En el caso de los museos, el proceso fue similar. Muchos artistas conformaron grupos de presión con el fin de cuestionar el funcionamiento de las grandes instituciones y sus políticas culturales. En este sentido destaca la organización Art Workers Coalition (AWC), que, entre sus múltiples acciones, convocó en 1969 una audiencia pública para analizar el caso del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y exponer sus sospechas sobre la neutralidad del museo y la falta de visibilidad que se le daba a las minorías en sus salas.¹⁰

Es así como *el otro* emerge como una entidad que cuestiona, con su existencia, las relaciones de poder, se hace visible y remueve las ideas de un centro identificable con un espacio

⁷ De Diego, E., *Artes visuales en occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX*, Ediciones Cátedra, Madrid 2015, p. 107.

⁸ Ricoeur, P., *Histoire et vérité*, Ed. Seuil, París 1955, en especial el capítulo “Civilización y culturas nacionales”, citado por Owens, C., “El discurso de los otros: el feminismo y el postmodernismo”, en: Foster, H. (ed.), *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona 1985, p. 94.

⁹ Granés, C., *El puño invisible. Arte y revolución y un siglo de cambios culturales*, Ed. Taurus, México 2011, p. 375-379.

¹⁰ *Ibid.*, p. 382-383.

geográfico generando la noción de *desterritorialización*¹¹ que visibiliza la importancia del *lugar* desde donde se habla.

Si bien en las últimas décadas del siglo XX se ha avanzado en la conceptualización sobre el orden internacional, las tensiones dialécticas entre los discursos provenientes del centro y los de los nuevos sujetos históricos han dado paso - gracias a cambios vertiginosos en los acontecimientos históricos y en las jerarquías geopolíticas, por no hablar ya de un orden *geoeconómico* - a un sinfín de posicionamientos teóricos que avanzan desde el colonialismo, al postcolonialismo, de la modernidad, a la postmodernidad, e incluso a la transmodernidad¹² y que revierten la historia, recobrando el protagonismo aquellos excluidos de los grandes relatos.

Es así como en los años noventa del siglo pasado se han empezado a desdibujar los binomios reduccionistas, y la división centro/periferia, sin haber superado aún sus tensiones ni resuelto las consecuencias de su imposición, ha dado paso a una cartografía más compleja por la existencia de múltiples centros, interconectados, que se verá reflejada también en el mundo del arte.

En este contexto, nos encontramos, pues, con el segundo escenario enunciado: el de la teorización y la reflexión filosófica, que se vincula de manera particularmente intensa en esta época a los procesos artísticos y que desde una mirada revisionista transforma el papel de los sujetos históricos.

El año 1968 ha sido señalado como año de referencia para el cambio de paradigma de pensamiento, debido al impacto histórico de los acontecimientos que se repitieron en diversos lugares del mundo.

Aunque la sombra de la segunda posguerra desaparecía y el proceso de reconstrucción se había desarrollado con relativo éxito en Europa Occidental, la represión, la guerra y la injusticia hacían reverdecer las utopías de libertad.

En América Latina, la implacabilidad de los gobiernos represivos desató la necesidad de salir a la calle y crear estrategias socioculturales para reclamar la protección de los derechos humanos vulnerados, la matanza de Tlatelolco en México o el Cordobazo argentino en 1969 fueron acontecimientos que posicionaron a las sociedades mexicana y argentina en el terreno de la reivindicación;¹³ la guerra de Vietnam orquestada por Estados Unidos, despertó a millares de jóvenes que tomaron el espacio público para oponerse a la barbarie; mayo del 68 en Francia, movilizó a jóvenes y trabajadores llevando al país a la huelga más grande de su historia; la

¹¹ “En este proceso de desterritorialización, propio de los últimos años de las décadas de los ochenta y noventa, habría que distinguir diferentes posicionamientos: el institucional, generador de una política de corrección y de reconocimiento de las cuestiones de alteridad y de multiculturalismo a través del diseño de exposiciones y de la programación de eventos culturales, y el posicionamiento intelectual, caracterizado por una actitud teórico - reflexiva potenciadora de discursos y de estrategias muy diversas, defensoras tanto de un nuevo internacionalismo entendido desde una perspectiva global como de una necesaria perduración de la diferencia”, en: Guasch, A., *El arte último...* Cit. p. 557.

¹² Concepto propuesto en Dussel, E., *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*, Ed. Akal, México 2015, p. 257-294.

¹³ En este escenario, el acontecimiento más dramático lo encontramos con la matanza en la Plaza de las Tres Culturas-Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, cuando las fuerzas armadas del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, silenciaron el movimiento estudiantil que durante meses se había ido conformando con epicentro en ciudad de México y representación en diferentes ciudades del país y al que se sumaron diferentes sectores sociales. También Argentina fue escenario de revueltas sociales y consolidación de movimientos civiles, concretamente el *Cordobazo* consistió en una amplia insurrección contra la dictadura militar y sus medidas que logró el debilitamiento del régimen de Juan Carlos Onganía.

Primavera de Praga, abría una pequeña grieta a la liberalización del mundo comunista. Estos escenarios tuvieron en común un reclamo social de libertades, al verse éstas restringidas a causa de las medidas de control que se ejercieron para garantizar el distanciamiento de las ideologías políticas contrarias al poder hegemónico establecido; además, la aparición en escena de agentes sociales como trabajadores, estudiantes e intelectuales.

Si nos remitimos a algunos textos de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, podemos descubrir la toma de conciencia de la necesidad de cambios. Siguiendo a uno de los críticos de arte más reconocidos en América, Juan Acha, comprobamos que se vivían tiempos que se consideraron, con razón o sin ella, prerrevolucionarios: “(...) sentimos en carne propia el inconformismo con el presente y el imperativo del cambio nos mueve, pensando cada uno en una manera distinta de cambiar”.¹⁴

Las tendencias filosóficas y de pensamiento mutaron a partir de esa fecha clave, después de un proceso paulatino que se inició una década antes con cuestionamientos provenientes del mundo del arte, la filosofía y las ciencias sociales. En Europa surgió cierta crítica al universalismo y al dogmatismo, desde posiciones no tradicionales, representadas por M. Foucault, G. Deleuze, J. Derrida, G. Vattimo o J.F Lyotard; y en América Latina se desarrolló lo que se ha llamado la Filosofía de la Liberación, que se fundamenta en la necesidad de pensar críticamente la responsabilidad acerca de la vulnerabilidad *del otro*.¹⁵

Así se empezaron a consolidar nuevos paradigmas relacionados con la globalización, la posmodernidad¹⁶ y la aparición de los *subaltern studies*, que se sitúan como movimiento intelectual de “compromiso político” junto a los grupos sociales subalternos, haciendo uso de nuevos instrumentos teóricos de análisis, que permiten una apertura a cuestiones de género, racismo, cultura y política.¹⁷

En los escenarios periféricos, donde se producían de manera efervescente ideas, obras, acciones y reacciones artísticas, políticas, sociales, se inició la construcción de un sistema propio de referencia en el mundo artístico. Surgieron las primeras bienales con resonancia internacional, como lo fueron la de São Paulo (1951) y la de La Habana (1984), que atrajeron a artistas internacionales con trayectorias reconocidas quienes compartieron espacio, e intereses, con los latinoamericanos; al fortalecimiento de la crítica, a través de revistas especializadas, seminarios y encuentros de teóricos e historiadores del arte; a la reconstrucción de incipientes políticas culturales que, si bien no eran inclusivas, permitieron iniciar un debate sobre el arte propio y en algunos casos generaron la apertura de centros culturales y galerías que buscaron ofrecer un espacio al arte emergente de la región con el fin de recibir, competir o comparar, las últimas tendencias artísticas reconocidas por el *establishment*.

En este contexto, las artes continuaron su transformación, iniciada a finales de los años cincuenta, mediante la aproximación de acciones cotidianas a los procesos creativos, el cuestionamiento de la figura del artista – autor, y el interés en los procesos más allá de los

¹⁴ Acha, J., “La necesidad latinoamericana de redefinir el arte”, en: *Revista Eco*, No 174, julio 1975, Bogotá (reeditada en: Acha, Juan, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Ediciones GAN/Galería de Arte Nacional, Caracas 1984, p. 88.)

¹⁵ Dussel, E., *Op. cit.*, p. 32-42.

¹⁶ El concepto de posmodernidad procede del ámbito de la arquitectura y de la idea de “discontinuidad, de pastiche, que no sigue estrictamente la línea de la modernidad, sino que apuesta por una visión múltiple y desjerarquizada (...) esta búsqueda de la ambigüedad como alternativa constructiva se extrapolaría más tarde a otros territorios”, en: De Diego, E., *Op. cit.*, p. 106.

¹⁷ Dussel, E., *Op. cit.*, pp. 38-39.

productos – objetos que planteaban la revisión del sistema cultural occidental como marco hegemónico.

Es así como en los sesenta se produjo un proceso de relectura y reinterpretación de los principios de las primeras vanguardias europeas, entraron en crisis las teorías formalistas, promovidas fundamentalmente por el crítico Clement Greenberg, quien defendía la pureza e independencia del arte ligada a los valores del expresionismo abstracto norteamericano, y el relato histórico sufrió una fractura. La noción de la historia del arte, “entendida, por lo menos desde Vasari, como un relato de progreso en el que se obtuvieron logros y conquistas en relación a sus metas”¹⁸ se fue diluyendo en nuevas formas de *leer* el arte contemporáneo y la sucesión de cambios acontecidos durante el siglo XX.

Las reflexiones en torno al arte fueron fundamentales porque permitieron identificar la necesidad de trascender las nociones modernas del mismo y llegar más allá de la creación de formas y de objetos inocuos, desde la mirada individualista del autor, para alcanzar la transformación social y poner fin a las estructuras jerarquizadas.

Muestra de esto fue el surgimiento de la Internacional Situacionista (I.S) en 1957 en el contexto europeo, que respondió en cierta medida a la despolitización del centro estadounidense, cuyos miembros, tales como Guy Debord, defendieron la urgencia de promover la superación del arte mediante la introducción del concepto de “situación” que se define como: “(...) momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por medio de la elaboración colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos (...) y que implica: La adquisición de una consciencia de las condiciones de existencia en las sociedades industrializadas y de las alternativas radicales”.¹⁹

Concretamente, lo que proponía la I.S era una reflexión profunda sobre el sentido de la vida y la puesta en marcha de soluciones revolucionarias que transformaran totalmente las condiciones existentes, unidas al fin de la economía, la creación de nuevos espacios urbanos y el impulso a un cambio histórico real.

De manera complementaria, desde los espacios del arte se abrían más canales para que dichos cuestionamientos se reflejaran en los procesos creativos. Por ejemplo, en 1961 nace Fluxus con la aparición de su editorial que perviviría hasta 1978 - aunque desde 1958 se inició con John Cage la transformación del arte y la recepción del mismo por parte del público -, en el que participaron de manera relevante Georges Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Yoko Ono, Nam June Paik, y otros como Joseph Beuys, quien defendió la idea de que todos éramos creadores y por lo tanto capaces de cambiar la realidad. Según el propio Higgins, Fluxus no fue un movimiento, un momento en la historia ni una organización sino una idea, un tipo de trabajo, una tendencia.²⁰ Una tendencia que promovía el debate político, el reencuentro con lo cotidiano, un espacio que pone a prueba nuevos modos de pensar la comunidad y la individualidad, un espacio de redescubrimiento del valor de los archivos, las memorias, los relatos.

¹⁸ Danto, A., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona 2001, p. 159.

¹⁹ Perniola, M., *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Ediciones Acquarela, Madrid 2010, p. 29 y 30.

²⁰ Estella, I., *Fluxus*, Ed. Nerea, San Sebastián 2012, p. 7.

Y así se inició una etapa en la historia marcada por el surgimiento de múltiples propuestas y tendencias interpretativas del arte definida, entre otros factores, por la *idea de la “desmaterialización”*, presente en el texto de Lucy Lippard y John Chandler *The dematerialization of Art* de 1968, abordada antes por el francés Jean Clay en 1967; y mencionada ese mismo año por los argentinos Oscar Masotta en Argentina, 1967, en la conferencia *Después del pop, nosotros desmaterializamos* dada en el Instituto di Tella de Buenos Aires y Eduardo Favario, quien aboga por “llevar la desmaterialización de la obra de arte a su extremo en tanto ello favorecía a su construcción semántica en la mente del espectador y su desprendimiento de la estimulación sensorial”.²¹

En este escenario se desarrolló el arte conceptual. De manera global, este proceso, según lo explica Arthur Danto, se caracterizó por la aproximación de las artes al terreno de la filosofía, a partir del impresionismo cuando el arte dejó de lado su función mimética y se abrió el camino hacia la modernidad.²²

Sin embargo, otros autores, en su gran mayoría, consideran que el cambio real de paradigma artístico se dio gracias a Marcel Duchamp y el concepto de *ready made*. Por ejemplo, para Joseph Kosuth: “M. Duchamp fue el primer artista que cuestionó la naturaleza del arte. Hasta Duchamp, sostuvo Kosuth, el arte moderno y el arte del pasado estaban relacionados en virtud de su morfología, o dicho de otro modo, el lenguaje del arte moderno continuaba siendo el mismo del arte del pasado, aunque dijese cosas nuevas. Lo que hizo comprender que se podía cambiar del lenguaje sin abandonar la coherencia artística fue el *ready made*”.²³

Kosuth aplicó sus conocimientos de filosofía a las reflexiones sobre el campo artístico.²⁴ Él consideraba que la tarea del creador era la de “investigar la naturaleza misma del arte” esta idea coincidió con el pensamiento hegeliano que inspiró a Arthur Danto y su frase “El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es éste”.²⁵ En este sentido, el gran salto del arte conceptual fue entender que la reflexión no se encontraba fuera de la praxis artística, sino que “pertenece a ella o, incluso, se identifica con ella, como ocurre con las primas obras del grupo Art&Language”.²⁶ Hubo quienes consideraban que “la singularidad del arte conceptual procedía de su carácter gramatical o proposicional con independencia que dicho carácter se inscribiera en una obra de naturaleza objetual o inmaterial”.²⁷

En este escenario cambió la función del artista y amplió su rango de acción, haciéndolo responsable de la búsqueda de sentido de la práctica artística, además, se desarrollaron múltiples tendencias del arte conceptual que se materializaron, o idearon, en obras que han dejado su legado hasta el día de hoy.

²¹ Vindel, J., *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, Ed. Brumaria, Madrid 2014, p. 43.

²² Para Arthur Danto, “moderno no significa *lo más reciente*, significa, en filosofía y en arte, una noción de estrategia, estilo y acción (...) *contemporáneo* tampoco es un término temporal que se refiere a cualquier cosa que tenga lugar en el presente”. Para el autor designa “lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte”, Danto, A. *Op. Cit.*, p. 30-32.

²³ Guasch, A., *El arte último... Cit.*, p. 170.

²⁴ “J. Kosuth fue uno de los pocos que trabajaron en los sesenta y setenta y que tuvo los recursos para hacer un análisis filosófico sobre la naturaleza general del arte. Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente”, en: Danto, A., *Op. cit.*, p. 36.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Para los integrantes del grupo Art&Language, entre los que destacó en un principio Joseph Kosuth, “una de las principales preocupaciones fundamentales consistía en sugerir, en incitar la reflexión sobre temas como el carácter del arte, de la obra, de la representación y del lenguaje”, en: Pérez Carreño, F., “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, en: *La Balsa de la Medusa* No. 48, 1998, Madrid, p. 132.

²⁷ Vindel, J., *Op cit.*, p. 44.

Gracias a los estudios específicos sobre el tema, podemos presentar algunas de las propuestas más relevantes del arte conceptual.

De manera general, se puede verificar la existencia de un arte conceptual “restringido” y otro “amplio”.²⁸ En el primero se aglutinarían las propuestas desarrolladas en torno a la reflexión sobre el arte mismo; en el segundo, en cambio, se abordarían cuestiones sociopolíticas, culturales, incluso económicas como detonantes de procesos creativo-reflexivos. El arte conceptual de talante amplio, siguiendo a Pérez Carreño, “se manifiesta como la crítica de una noción de arte en la que el carácter sensible, la cualidad única y el aura del objeto artístico encubren el carácter lingüístico, y por ende, social de la obra de arte. Su tema no es, sin embargo, el concepto de arte”.²⁹

Esta división dicotómica fue posterior a la visión de Simón Marchán Fiz quien considera que en las expresiones del conceptualismo³⁰ se pueden agrupar en tres grandes bloques, que perfectamente tienen correspondencia en la división arte conceptual restringido y amplio. El primero, estaría definido por lo “lingüístico – tautológico (el arte como idea en la acepción más estricta)”; el segundo se refiere al arte conceptual “empírico-medial que aparece en oposición al conceptualismo lingüístico (...) esta vertiente no solo no se opone a la materialización, sino que el proyecto tiende a su materialización fáctica, empírica o mental”;³¹ y el tercero, al conceptualismo ideológico o la inversión conceptualista que no eludía las dimensiones formales pero tampoco las ético – políticas.³²

Tal vez la complejidad del escenario artístico de estos años y la reunión de obras de tan diferente forma e intencionalidad, hacen que las posibilidades de clasificación de éste se multipliquen.

A los dos modelos anteriores de interpretación, podemos sumar las reflexiones de Peter Osborne quien parte de un análisis sobre la negación de principios formalistas por parte de los artista conceptuales, y desde éste establece seis categorías, tres de las cuales se inscriben en lo que sería el arte conceptual restringido, a saber: a) la *performance*, la instrucción y la documentación; b) el proceso, el sistema y la serie; c) la palabra y el signo. Éstas se caracterizarían por “la transposición de la partitura del ámbito de la música y la danza al contexto institucional de la galería así como la exposición de la documentación de las *performances* y otros eventos interpretativos; y por la exploración de las propiedades de los sistemas de pensamiento de la lógica, las matemáticas y las relaciones espacio-temporales; y, por la atención puesta en el lenguaje”,³³ respectivamente.

Las otras tres categorías, que se pueden considerar arte conceptual amplio, reúnen aquellas tendencias que no están conformes con la autonomía del arte, cada uno se relaciona con

²⁸ Esta categorización se la debemos a Pérez Carreño, F., *Op. cit.*, “p. 134.

²⁹ *Idem.*

³⁰ En la segunda edición de su obra más reconocida (Marchán Fiz, S. *Del arte objetual al arte de concepto. 1960 – 1974*. Alberto Corazón, Madrid 1974) el autor propone un análisis para el arte conceptual donde aborda el arte de comportamiento, el *body art*, el arte de concepto y los “aspectos conceptuales”. Esta terminología se vería revisada por la crítica, como él mismo lo comenta en el Prólogo de la undécima edición de su obra y “los nuevos comportamientos acabaron comprimiéndose bajo la palabra del orden conceptualismo con acertada matización posterior de los conceptualismo(s)”. En Marchán Fiz, S. *Del arte objetual al arte de concepto. 1960 – 1974*, Ediciones Akal, Madrid 2012, p. XXV.

³¹ *Ibid.*, p. 395.

³² *Ibid.*, p. XXV - XXVI.

³³ Osborne, P., (ed.) *Arte conceptual*, Ed. Phaidón, Londres 2011, p. 11.

una esfera social diferente, según Osborne, éstas serían: a) la publicidad y medios de comunicación; b) la política y c) las relaciones de poder dentro de la institucionalidad artística. Y en esta relación se establecen diferentes estrategias de creación como son: “apropiación, intervención y cotidianidad”, que implica la transposición de un objeto de un contexto extra artístico a uno artístico, y su consiguiente cambio de función.

Esta apropiación no se produjo solo con respecto a objetos específicos, sino que se amplió al campo de los sistemas culturales o a los “usos culturales de los medios de comunicación”, un ejemplo de esto, es el uso del sistema de correos, y la práctica de comunicación a través de éste, entendida como una intervención cultural, entre los que destacan On Kawara, Eleanor Antin y Susan Hiller.³⁴

En cuanto a las obras de artistas que se relacionaron con lo político, Osborne destaca el desarrollo del arte de América Latina³⁵:

“Contenido ideológico” es el término clave del arte conceptual latinoamericano. A diferencia de las preocupaciones ideales más formales de gran parte del arte conceptual estadounidense y europeo (acto/evento, series matemáticas, proposiciones lingüísticas o estructuras de formas culturales) este era un arte para el cual “la ideología en sí misma era la identidad material fundamental de la proposición conceptual”.³⁶

Esta tendencia se puede evidenciar también en otros espacios periféricos, como el caso de España, en donde en los años setenta y ochenta, tras el fin de la dictadura, los artistas apostaron por desarrollar una serie de “nuevos comportamientos artísticos”, llamados así por la investigadora Pilar Parcerisas, vinculados a la reivindicación política, al cuestionamiento del *establishment* artístico, al desafío al mercado del arte, a la transformación social, entre otros. Estos paralelismos fueron evidentes en la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s* (Nueva York, 1999).³⁷

Y finalmente, según el esquema de Osborne, encontramos las obras que hacen una crítica institucional, que “tiene por objetivo intervenir en la totalidad de las situaciones institucionales que contribuyen a considerar algo *arte*”.³⁸

Este panorama diverso se verá reforzado en los años ochenta y noventa por la coexistencia de múltiples escenarios artísticos que abarcan desde el resurgimiento de las formas tradicionales del arte,³⁹ que reaparecen con el fin de superar la tendencia de creación a partir de la teoría, la

³⁴ Osborne, P., *Ibid.*, p. 35 y 36.

³⁵ En esta línea ya apuntaba Marchán Fiz cuando reconocía que, tanto en España, como en “otras latitudes periféricas, se apreciaban las improntas de una situación política y social que tenía de una coloración ideológica algunas de las prácticas artísticas”, en: Marchán Fiz, S., *Op. cit.*, p. XXV.

³⁶ Ramírez, M., “Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980”, en: *Global Conceptualism: Points of Origin. 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, New York 1999, citado en: Osborne, P., *Op. cit.*, p. 37.

³⁷ Marchán Fiz, S., en Parcerisas, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España. 1964 – 1980*, Ediciones Akal, Madrid 2007, p. 7.

³⁸ Osborne, P., *Op. cit.*, p. 43.

³⁹ La pintura vivió un nuevo auge; destacamos entre 1975 y 1979 el desarrollo del Fotorrealismo, *Pattern Painting*, *Bad Painting*, *New Image Painting*; entre 1980 y 1985, destaca el Neoexpresionismo alemán; transvanguardia italiana; figuración neoexpresionista en Francia; el siguiente lustro en Estados Unidos fue escenario del apropiacionismo; neoexpresionismo, arte del grafiti y finalmente, entre 1985 y 1990, se da el regreso de los neos en Europa: poética nominalista, prácticas objetuales, neobarroco, neoconceptual, entre la pintura y la fotografía. A la par que se están consolidando las artes relacionadas con la tecnología: video arte, tecnología digital, etc., en: Guasch, A., *Op. cit.*

recuperación de movimientos tales como el pop, el expresionismo o el minimalismo, desde una mirada *neo*, la consolidación de prácticas artísticas vinculadas con el espectáculo y la cultura popular, la reinterpretación de las propuestas del arte conceptual en contextos sociopolíticos diferenciados de los años sesenta,⁴⁰ la incorporación de las nuevas herramientas tecnológicas en los procesos creativos, la consolidación de prácticas *apropiacionistas*, con el debate implícito sobre copia y original, y de postproducción, entre otros.

En esos años la aproximación a lo cotidiano avanzó hacia lo íntimo y autobiográfico; la idea como eje central de las obras se afianzó en las nociones de documento y archivo; los debates sobre ¿qué es arte? se desviaron nuevamente hacia la fotografía y hacia las prácticas que implicaban al espectador en la ejecución de la obra, pero sobre todo, la producción artística se vio condicionada por la vuelta del arte como producto/objeto vendible, que fagocitó también las experiencias *procesuales* de los años anteriores.

Las prácticas herederas del acontecer histórico y artístico de los sesenta transitaban el peligroso camino que conduce del arte crítico del *establishment*, que crece en los márgenes de las instituciones, a la asimilación por parte de este mismo espacio que cuestionan.

En ese sentido, se consolidaron en las instituciones artísticas y céntricas los discursos feministas, multiculturales y latinoamericanistas, siendo en los años noventa éste último uno de los más rentables al ser descubierto por el mercado de Nueva York y al abrir las puertas no solo a los artistas de Latinoamérica afincados en Estados Unidos, como lo hacían una década antes, sino a aquellos jóvenes radicados en sus países de origen.⁴¹

Si bien en algunos ámbitos, como el latinoamericano, la asimilación de la disidencia se produjo de manera más tardía, en Europa y Estados Unidos muchos de los artistas que reivindicaron desde la periferia sus derechos a ser reconocidos lograron entrar de manera contundente a formar parte de la institucionalidad más conservadora. Sus obras fueron expuestas en los museos más importantes y acrecentaron las colecciones públicas y privadas, sin lograr con esto la transformación social que en teoría pretendían al dar visibilidad a la diferencia y al excluido del sistema, el mundo siguió siendo injusto, desigual y jerarquizado.⁴²

Sumado a este proceso de absorción, se presentó otro fenómeno de interés. Como bien lo argumenta el escritor Carlos Granés, la vinculación del arte con la vida cotidiana, la exhibición de la desigualdad y de la exclusión terminó por apoderarse de los medios de comunicación convirtiéndose en una banalidad, logrando reducir el discurso a un simple proceso de espectacularidad. Entonces, el arte se confundió con la vida cotidiana, y ésta se convirtió en espectáculo, por lo tanto el arte sería también espectáculo.

En este sentido, a partir de los años ochenta empezaron a triunfar las grandes y mediáticas exposiciones temporales en instituciones de arte ubicados en los centros como Nueva York o París, realizadas en torno a temas hasta hacía unos años periféricos y se dio paso a

⁴⁰ “Tanto el ‘conceptualismo moscovita’ de Victor Pivovarov, Ilya Kabakov, Vitaly Komar y Aleksandr Melamid, como el arte conceptual chino más reciente de Wenda Guy Zhang Huan, beben de las tradiciones culturales y artísticas autóctonas (el realismo socialista, el constructivismo y la sátira política; y la caligrafía y el confucianismo). Sin embargo, son sus afinidades con el arte conceptual de los años sesenta las que posibilitan su recepción en el mundo del arte internacional, con el cual se relacionan a través de sus diferencias (códigos nacionales)”, en: Osborne, P., *Op. cit.*, p. 47.

⁴¹ De Diego, E., *Op. cit.*, p. 167.

⁴² En su libro *El puño invisible*, Carlos Granés hace un recorrido detallado sobre este proceso, ejemplificando los casos más significativos y destacando las trayectorias de artistas marcadas por la contradicción y la paradoja, en: Granés, C., *Op. cit.*

multimillonarias transacciones internacionales de arte contemporáneo y al consumo masivo del mismo.⁴³

En estas últimas décadas del siglo XX, los artistas se vieron atrapados en la siguiente paradoja: si no lograban entrar en los circuitos de poder no podían tener impacto y capacidad de incidencia con mensajes radicales que cuestionaban el orden establecido; pero si se hacían partícipes de estos espacios, corrían el riesgo de ser absorbidos, como así ocurrió en un sinnúmero de casos, por el sistema de tal manera que muchos de sus mensajes quedaban totalmente desactivados al ser emitidos desde la misma institucionalidad.

Este panorama nos hace preguntarnos si ¿acaso el arte se confirma como una práctica inocua, de poca incidencia en el acontecer político y social? ¿Es imposible permanecer en el camino disidente sin ser asimilado por el *establishment*?

Frente a la imagen de unas décadas de los años ochenta y noventa, orientadas a la mercantilización del arte, en las que se produjo el ascenso de artistas a la figuras de *vedettes* de un mundo regido por la relación arte – dinero, por la figura del marchante y del galerista, podemos dar visibilidad a los artistas que dejaron nuevamente de creer en las preocupaciones asociadas solamente al estilo, la forma o la estética, y dieron espacio para la reflexión sobre cuestiones relacionadas con el quehacer artístico, sus prácticas y procesos colectivos, la producción de bajo coste, la relación con el espectador no especializado, la responsabilidad social del artista, entre otros aspectos.

En síntesis, la diversidad y pluralidad de expresiones artísticas caracterizó el arte de la segunda mitad del siglo XX y, a pesar de la fuerte institucionalización de las prácticas más libertarias y críticas, el sistema dejó grietas abiertas por las que se filtraron iniciativas y prácticas que mantuvieron sus principios y que decidieron inclinar la balanza hacia el mensaje activo en circuitos reducidos, frente al mensaje con intención de transformación emitido desde el centro hacia una multitud que fagocita y convierte todo en bien de consumo. Estos procesos se pudieron desarrollar de una manera más evidente en espacios periféricos, que convivieron incluso en el corazón del centro (económico, político, social, artístico o cultural), y que serán abordados a lo largo de la presente investigación.

En este contexto surgió, y se desarrolló, el arte correo, como una de las prácticas orientadas a la conformación de nuevos espacios de opinión y comunicación que se retroalimentó de la vitalidad creativa de las últimas décadas del siglo XX y aportó a su devenir el concepto de red / circuito e intercambio como método y formato de creación artística.

1.2 ¿QUÉ ES EL ARTE CORREO? MÁS ALLÁ DEL ARTE ESTÁ LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

En esta escena cultural y artística de las últimas décadas del siglo XX surgieron, como hemos visto, una gran pluralidad de expresiones, que trascendieron y erradicaron las fronteras del arte moderno, aplicando en sus prácticas conceptos como discontinuidad, desmaterialización, apropiación, postproducción, entre otros. Muchas de estas se caracterizaron por su carácter

⁴³ De Diego, E., *Op. cit.*, p. 177-190.

efímero, otras transitaron hacia la institucionalización desactivando su poder disruptivo, y hubo algunas que terminaron por caer en el olvido.

En este escenario complejo, podemos rescatar una práctica que suele ser ignorada por la historia y por los grandes referentes del arte, y que no ha sido reconocida aún como uno de los antecedentes más claros del arte en red y de las producciones colaborativas que están en auge en pleno siglo XXI: el Arte Correo.

1.2.1 Orígenes y evolución del arte correo

Los antecedentes del arte correo se remontan a principios del siglo XX, muchos artistas de las primeras vanguardias usaron el correo postal para comunicarse, el viaje y la migración fue una constante para muchos intelectuales de la época debido a la I Guerra Mundial. En ese momento hubo un gran trasiego de ideas, imágenes y reflexiones de un lado a otro del Atlántico que tomaron diferentes formas, por ejemplo Marcel Duchamp viajaría en 1915 de París a Nueva York con su célebre botella con aire de París para sus amigos y mecenas Walter y Louise Arensberg,⁴⁴ siendo ésta una muestra de la necesidad de relacionarse artísticamente en la cotidianidad.

Tanto los artistas que se trasladaron a América, como aquellos quienes permanecieron en sus países, descubrieron – en este proceso de redefinición del arte, transformación de paradigmas y cuestionamiento de la historia – el uso de materiales cotidianos, y de técnicas como el *collage* o construyeron un discurso en torno al arte y su vínculo con lo cotidiano dando luz al *ready – made* como un mecanismo de creación artística.

En este contexto, los artistas recurrieron al universo visual que ofrecía el correo. Destaca por ejemplo el caso de Kurt Schwitters, quien utilizó tarjetas postales así como sellos de goma o sellos postales para elaborar sus *collages*, o como él los llamaría, construcciones *merz*.



Fig. 1. Kurt Schwitters, postal enviada a Hannah Höch, 1921.

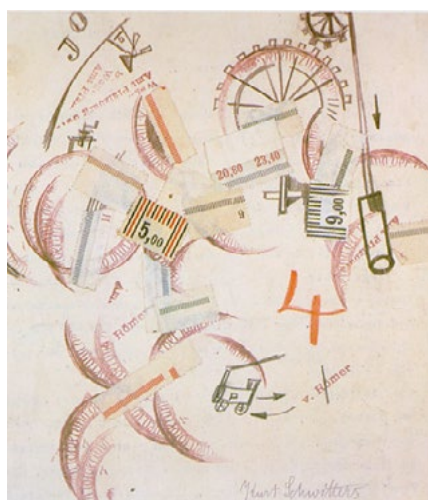


Fig. 2. Kurt Schwitters, Con 4 Rojo, dibujo al tampón entintador y collage, 1919.

Varios de los futuristas usaron la tarjeta postal: Fortunato Depero utilizó las postales para publicidad y autopromoción, Giacomo Balla hizo intervenciones gráficas en postales turísticas.

Sin embargo, algunos *mailartistas* como Graciela Gutiérrez Marx, de Argentina, no está de acuerdo en incluir a los futuristas como antecedentes del arte correo porque ellos defendían principios totalmente diferentes y opuestos a los que promulgaban los *mailartistas*,

⁴⁴ Cirlot, L., “Consideraciones en torno al mail art”, en la revista digital de arte correo, *Merz Mail*: <http://www.merzmail.net/consideraciones.htm>. Consulta: 26 de marzo de 2014.

recordemos la frase de Marinetti, de 1915 que nos explica el por qué de la posición de Gutiérrez Marx: “consideramos desacreditada e impropia de este siglo la hipótesis de la fusión fraternal de los pueblos, y no admitimos más que una higiene para el mundo: la guerra”.⁴⁵



Fig. 3. Giacomo Balla, postal enviada a F.T Marinetti, s/f.

Se suele mencionar también a Marcel Duchamp como antecedente del arte correo por su obra *Cuatro Postales* – el trabajo se trata de cuatro postales, con textos escritos a máquina, escritos en un lenguaje convencional en cuanto a su construcción sintáctica, a la vez que inescrutables en su significado -. Vittore Baroni considera que con este modo de provocar sorpresa en sus destinatarios, Duchamp aparece como un precursor de esta práctica, para Baroni: “(...) al jugar con el envío de un mensaje por correo para transmitir algo que podría haber manifestado oralmente o entregado en manos a sus vecinos, Duchamp mantiene la comprensión ambigua de su trabajo, a la vez que complica su práctica artística, subrayando su reticencia a aceptar la validación de su obra por las vías institucionales del uso”.⁴⁶

Del surrealismo el *mail art* se nutrió de la creación colectiva, de los juegos estéticos como el *cadáver exquisito*, así mismo del intercambio de postales entre sus miembros y la comunicación constante por correo. Además, fue significativa la idea de ruptura de la distinción entre lo privado y lo público, el artista y el espectador. La comunicación entre los surrealistas por medio del correo postal se llevó a cabo a lo largo de varias décadas, iniciándose a finales de los años veinte.

Gracias a Elizabeth Heuer, citada por la investigadora brasileña Fabiane Pianowski, podemos rastrear los antecedentes del arte correo en las vanguardias de principios de siglo, ella nos recuerda que: “Roland Penrose, Marx Ernst, Joan Miró y Jindřich Štyrský incorporaron a su práctica la postal efímera, tal como las tarjetas postales, sellos de goma, sellos postales, sobres y cartas. Paul y Gala Éluard, René Char, Georges Sadoul, Penrose, Salvador Dalí, André Breton, Pablo Picasso, Adonis Kyrrou y Miró fueron entusiastas coleccionistas de postales populares”.⁴⁷

⁴⁵ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 28 y 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷ Heuer, E., *Going Postal: Surrealism and the discourse of mail art*, Tesis doctoral, College of Visual Art, Theatre and Dance, Florida State University, Florida 2008, p. 1, en: Pianowski, F., *Op. cit.*, p. 146 y 147.

rechazó en el arte las limitaciones físicas, las restricciones de tiempo e incluyó a todos, sin categorías de artistas, en el intercambio creativo”.⁵⁰

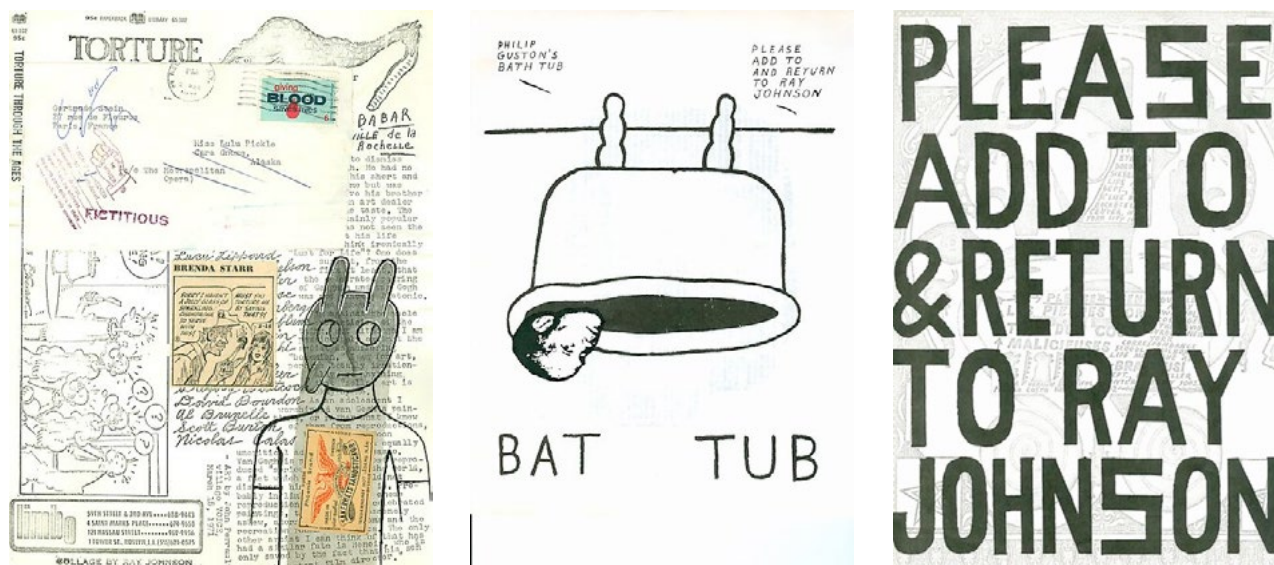


Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7. Ray Johnson, envíos, s/f.

A partir del trabajo de Johnson, su amigo Ed Plunkett creó, en 1962, la New York Correspondance School of Art⁵¹ -Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York-. Ésta tuvo desde su origen una gran carga irónica que en esencia reflejaba los intereses de los *mailartistas* de trasgredir los circuitos tradicionales del arte. La Escuela fue fundada en Chicago con el nombre de Nueva York, jugaba así con el prestigio de la Escuela de Expresionistas Abstractos de Nueva York, asimismo, hizo una crítica a las escuelas por correspondencia que enseñaban arte comercial a través del correo y jugó irónicamente con el concepto *dance* que sustituye la terminación –dence.⁵²

La invención de una institución en un panorama en el que la producción artística encontraba en las instituciones un aval y reconocimiento para aumentar su valor – simbólico y comercial – era señal de descontento de un sector de artistas y creadores. Este experimento finalizó en 1973 mediante un comunicado del propio Johnson en el que anunciaba la muerte de la Escuela en la sección de obituarios del *New York Times*.⁵³

Los artistas Robert Filliou; Ken Friedman y Armand Fernandez, vinculados al movimiento Fluxus, también se pueden considerar como “fundadores” del *mail art*. Filliou creó el concepto *Eternal Network* usado para describir “un centro internacional de creación permanente” en el que los artistas podían entrar, salir, crear y desaparecer, sin perjuicio de la red, que se mantendría viva siempre.⁵⁴ Por su lado, Friedman puso en circulación directorios de miles de artistas ampliando el intercambio de los años sesenta que se había llevado a cabo entre circuitos más cerrados.

⁵⁰ Feigen, R., “Ray Johnson Biography”, en la página web Ray Johnson Estate, editada por Richard L. Feigen & Co: <http://www.rayjohnsonestate.com/biography/>. Consulta: 26 de marzo de 2014.

⁵¹ Más tarde sería denominada por Johnson como la *Correspondance School-dance*, en español, bailar/baile-, recalcando así las relaciones entrelazadas que Johnson había creado a través del correo.

⁵² Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre...” *Cít.*, p. 21.

⁵³ “En verdad, él había modificado el nombre y el sentido en la dirección de sus conceptos originales, designándolo como Correspondance, es decir, danza en correspondencia”, en: Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 93.

⁵⁴ Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre...” *Cít.*, p. 40.

Para dar a conocer parte de la producción de ese momento la editorial Something Else Press realizó la primera publicación de *mail art*: *The Paper Snake* de Ray Johnson que salió a la luz en 1965;⁵⁵ también se creó el fanzine: *New York Correspondance School Weekly Breede*, cuyo nombre surge del círculo de correspondientes de Johnson. Otro medio de promoción del arte correo, que contribuyó a popularizar el concepto en los años setenta, fue la publicación *Magazine FILE*, del colectivo artístico canadiense *General Idea*. En la siguiente década la referencia sería la revista *Umbrella*, editada por la bibliotecaria de arte Judith A. Hoffberg.⁵⁶

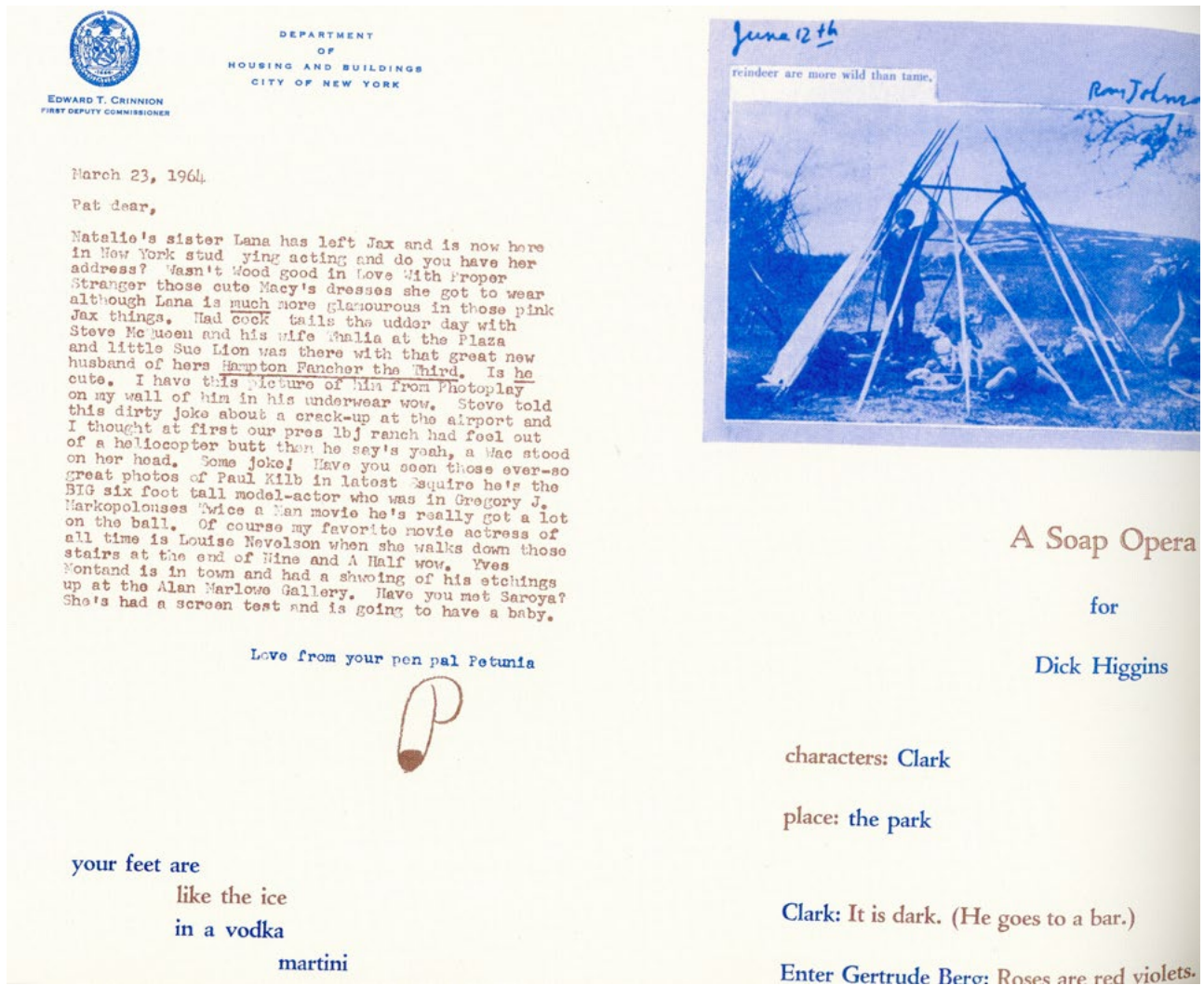


Fig. 8. Ray Johnson, *The paper Snake*, página, 1965.

Gracias a todos estos esfuerzos, esta práctica artística se fue consolidando y el número de adeptos aumentó significativamente. Las listas de direcciones llegaron a acumular millares de remitentes y destinatarios, muchos de ellos eran artistas pero no exclusivamente, también participaron los llamados “artistas descalzos”, como los denominó una *mailartista* argentina, es decir, personas interesadas en la comunicación y en la creación pero sin formación artística.⁵⁷

⁵⁵ Publicado originalmente en 1965 y reeditado por Siglio en 2014, en: Johnson, R., *The paper snake*, Ed. Siglio, Los Ángeles 2014.

⁵⁶ Held, J. Jr., “De Dadá a DIY”..., *Cit.*, p. 17.

⁵⁷ Rueda, M., “Acercamiento preliminar”, en: Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, s/p.

Este trasiego de imágenes y comunicaciones hicieron que las primeras exposiciones no tardaran en aparecer. Éstas se realizaron en Estados Unidos en el Museo Whitney de Arte Americano (1970 y 1973); se presentaron obras en la *VII Bienal de París* (1971) y en la exposición *Fluxshoe*, en Inglaterra (1972), entre otras. En estas exposiciones se aceptaron todos los trabajos presentados, no existía la figura del jurado, no se comercializaba ni se pedían cuotas a los participantes y a todos se les enviaba algún tipo de documentación que acreditaba su presencia en la exposición.

Evidentemente, al tratarse de una red abierta que requería solo de los directorios para ampliarse a nivel internacional, la expansión se llevó a cabo también en Europa, Latinoamérica, Asia. Sin embargo, es preciso señalar que algunos de los *mailartistas* latinoamericanos, iniciaron su actividad por correo sin tener conocimiento del movimiento en Estados Unidos. Recordemos que las comunicaciones en ese momento eran lentas y suponía una gran dificultad estar al tanto de movimientos *underground* que se desarrollaban en otros países, uno de los principales canales de información era el de los propios viajeros.

Por esto podemos decir que la emergencia del arte correo en Latinoamérica y luego con el Netzwerk en Europa del Este, en sincronía con la irrupción en Japón y en Nueva Zelanda o en Arabia Saudita, fue en parte consecuencia de ciertas *inevitables simultaneidades* como lo expresara Wally Darnel quien lo expandió por China, India y Rusia.⁵⁸ En diversos países europeos surgieron redes y algunos artistas se embarcaron en la creación de revistas como es el caso de Klaus Groh quien fundó International Art Cooperation, en Alemania oriental o Miroljub Todorovic, a través de su revista Signal, en Yugoslavia, publicaban listados de nombres y direcciones.⁵⁹

La tercera década de desarrollo del arte correo corresponde a los años ochenta, cuando se cumplirían veinte años de los primeros envíos. Esta etapa se caracterizaría por una creciente institucionalización de esta práctica. Después de avanzar una etapa de intercambios privados, años sesenta, y otra de expansión, años setenta, se dio un giro a la orientación en la gestión de los productos, o resultados, de tantos años de diálogo a través de la creación.

Los museos, galerías, universidades y coleccionistas se empezaron a interesar por los envíos y la estructura de la red. Si bien se realizaron exposiciones en algunos museos con anterioridad, esta situación dejó de ser anecdótica, de cinco exposiciones en 1971 se pasó a ciento ochenta y siete en 1983, esto demuestra la rápida expansión de esta práctica y la necesidad de espacios de difusión del arte.

Espacios tan renombrados como la Galería Uffizi abrieron sus puertas, tal como lo señala Gianni Broi quien en 1989, dirigió el “Proyecto Internacional de la Tarjeta Postal”, para conmemorar el 120º aniversario de la emisión de la primera tarjeta postal estatal, que se denominó “Correspondenz-karte” (Viena, 1869) cuyos trabajos fueron expuestos en los meses de noviembre y diciembre de 1990 en la Galería:

“Por primera vez en la historia la más grande institución artística del mundo, verdadero símbolo del Sistema del Arte, se abrió al arte contemporáneo y lo hizo en nombre del arte

⁵⁸ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 2.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 121. Además, se puede encontrar una relación completa del proceso de expansión del arte correo, en: Crane, M., “La expansión del arte correo”, en: Crane, M., & Stofflet, M. (eds.), *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, Contemporary Art Press, San Francisco 1984, p. 133 y 198.

correo. El proyecto PIG en la Galería Uffizi, cinco años antes de la muerte de Ray Johnson, concluye simbólicamente el período “clásico” del arte correo que comprende su nacimiento y su desarrollo en la Red; además abre la nueva era de una dialéctica comparación en la cual se enfatiza la peculiar diferencia del arte correo”.⁶⁰

Si bien este proceso de institucionalización revierte en cierta medida los principios de los cuales partió la práctica del arte correo, también es una manera de reconocer la fuerza alcanzada y la importancia de este tipo de estrategias así no pertenezcan a los circuitos tradicionales.

Durante estos años también se presenciaron nuevas iniciativas, dando un paso más en la conformación de comunidades de artistas en diálogo. Una de éstas fue la creación en 1985 del concepto *Worldwide Descentralized Mail Art Congress* impulsado por los artistas suizos Gunther Rüh y Hans Rudi Fricker. Se celebraron más de setenta congresos en los que se trataron temas como la naturaleza de los contactos interpersonales, el mercado del arte, la conservación y el sentido de los archivos, envíos masivos, colaboraciones, etc.⁶¹

Desde entonces los involucrados en el arte postal asistieron a estos espacios para participar de debates y discusiones globales, de estos encuentros surgieron proyectos colaborativos, pero también discrepancias con respecto al presente y futuro del arte correo. Se lanzaron ideas polémicas que cuestionaron la naturaleza misma de la práctica, como lo hiciera en su momento el director de la exposición *Corresponding Worlds-Artists Stamps*:

“me doy cuenta que este es un acercamiento polémico a una red de arte correo que está orgullosa de sus orígenes como alternativa al laberinto del mundo tan politizado del arte en las galerías, los museos y coleccionistas. Personalmente, creo que la integración de la estructura del mundo del arte tradicional y la red de arte correo es inevitable. Mi respuesta es que el artista postal debería jugar un papel central en esta integración”.⁶²

Debido a la multiplicidad de opiniones, a los debates surgidos a través de la red y de los encuentros de los artistas, una pequeña minoría de participantes decidió dar vida al Primer manifiesto internacional en el 20º Aniversario de la Escuela de Arte por Correspondencia: *¡Artistascorreo de todo el mundo! ¡El ARTECORREO ya cumplió 20 años!*.⁶³ En este documento se aclara, en nueve puntos, algunos de los fundamentos de la práctica. Si bien los firmantes⁶⁴ no representan un amplio porcentaje de los participantes - recordemos que los circuitos estaban conformados por miles de personas - es interesante que se hiciera un esfuerzo por sistematizar lo que hasta el momento conformaban las normas tácitas de la práctica artística.

⁶⁰ Broi, G., “Mi trayectoria en arte correo”, en la web del Proyecto Vórtice, de Argentina, dirigido por Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero:
http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/arte_correo/mi_trayectoria_en_arte_correo.html. Consulta: 29 de diciembre de 2013.

⁶¹ Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre...”, *Cit.*, p. 34.

⁶² *Ibid.*, p. 39.

⁶³ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 86 y 87.

⁶⁴ Firmantes: Anna Banana (Canadá); Daniel Dalligand (Francia); Klaus Groh (Alemania); Graciela Gutiérrez Marx (Argentina); Guillermo Deisler (Bulgaria, de origen chileno); Robin Crozier y Michael Scott (Inglaterra); Vittore Baroni, Alfredo Casali, G. Achille Cavellini, Giovanni Fontana, Mino Lusignoli, Eugenio Miccini, Enzo Minarelli, Romano Peli, Michaela Versari (Italia); Ulises Carrión (Holanda, de origen mexicano); Vanna Salati (Suecia); Carlo Pittore, Buster Cleveland, Bill Gaglion, Judith Hoffberg y Tomy Mew (Estados Unidos), *Ibid.*, 87 pp.

En la década de los noventa, el crecimiento de las redes de arte correo, las transformaciones en los sistemas de comunicación, gracias a los avances tecnológicos, y los cambios políticos y sociales, propiciaron una nueva orientación en su praxis. Con la caída del Muro de Berlín, en 1989, y el proceso de apertura de los países comunistas, que se suman a un mundo occidental escenario de un gran movimiento de información, se multiplicaron los intercambios y las acciones colectivas de los *mailartistas*.⁶⁵ Asimismo, se iniciaría la llamada revolución en el sistema de las comunicaciones, debido al mayor uso del fax, y sobre todo de Internet, acelerando el debate sobre la pertinencia de la continuación del uso del correo postal como medio de comunicación entre los artistas.

Esta época se podría entender como un momento de inflexión y análisis de lo ocurrido en la historia del arte correo. Uno de los esfuerzos por llamar la atención sobre esto fue la denominada Huelga del Arte, organizada por el novelista inglés y correo artista Stewart Home quien a partir de 1985 utilizó la revista *Smile* para instar a los artistas a participar en un paro de actividades en todo el mundo durante tres años, entre 1990 y 1993, con el fin de generar un ataque a favor de la lucha de clases contra la cultura acomodada y de repensar la función del arte.⁶⁶ Esta idea fue precedida por numerosos proyectos activistas iniciados por los artistas a lo largo de la década de 1960 y 70.⁶⁷

Sin embargo, artistas como Clemente Padín discreparon de la pertinencia de este ejercicio argumentando que:

“(...) la verdadera solución no está en manos de los artistas, interrumpiendo o no su trabajo, sino en la transformación y cambios sociales de lo que ha permitido la degradación y desvirtuación del arte de su verdadera función (parodiando a Epicuro, ¿de qué sirve el arte sino está al servicio de los hombres?). La “Huelga de Arte”, sin proponérselo expresamente, nos induce a reconocer, reafirmar y legitimar el poder vigente al hacernos creer que somos, únicamente, asalariados al servicio del mercado del arte (por lo cual estamos en situación de “hacer huelga” y no seres que aspiramos, como todos, a vivir de nuestro trabajo y que no se nos hambree ni fustigue en tanto no nos avengamos a legitimar sus estructuras socio-económicas, es decir, a perpetuar su injusticia e inhumanidad ínsitas”.⁶⁸

Este experimento, a pesar del debate que logró generar a nivel internacional en el que los *mailartistas* se vieron ampliamente comprometidos desde distintos países como Estados Unidos - donde se crearon comités en San Francisco y Baltimore - España, Uruguay, Irlanda o Yugoslavia, terminó siendo un intento fallido en cuanto al paro de actividades, entre otras

⁶⁵ Ejemplos: proyecto Sacred Run Europe 1990-Carrera Sagrada por Europa- que llevará a los artistas postales japoneses Shozo Shimamoto, Ryosuke Cohen y Mayumi Handa por Alemania del Este, Polonia, Finlandia, Noruega y la Unión Soviética (Leningrado, Tartu, Riga, Kiev y Moscú). “La “Run for Land and Life” -Carrera por la Tierra y la Vida”- es una llamada a personas de todo el mundo para que se movilicen contra el Camino de una Vida más sana y más pacífica, iniciada por los Movimientos de Paz de los Indígenas Americanos y por los Japoneses”, en: Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre...”, *Cit.*, p. 41.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁷ Sobre estas iniciativas, Matt Ferranto, profesor Asistente de Arte en Westchester Community College en Nueva York, donde también se desempeña como director de la Galería de Bellas Artes, y Jefe de Redacción del Diseño y la Cultura, la revista del Foro de Estudios de Diseño, hace una breve síntesis de las más significativas: “El artista británico Gustav Metzger había llamado inicialmente a una huelga de arte similar a ejecutar entre 1977 y 1980, pero su idea no ha generado mucho interés. Otras serían el New York Art y la huelga contra la Guerra, la Represión y el Racismo del 22 de mayo de 1970, así como el “día sin arte”, donde los museos y las galerías se cerraron como un medio para aumentar la conciencia del público acerca de la epidemia de SIDA”, en: Ferranto, M., “Paradox and Promise: The Options of Mail Art”, en: http://www.spareroom.org/mailart/dead_int.html. Consulta: 26 de marzo de 2014.

⁶⁸ Padín, C., “El Sentido de la Huelga de Arte”, en la *Revista Escáner Cultural*, edición especial, abril 2001: <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padino8.html>. Consulta: 26 de febrero de 2013.

razones, más allá de las ideológicas, porque los contextos sociopolíticos, económicos y artísticos no eran iguales para todos, haciéndose irrelevante para algunos casos la lucha contra el capitalismo cuando éste no se había desarrollado aún.

Por ejemplo, para el caso del arte correo, Fernando García Delgado (*mailartista* argentino), consideró oportunos los motivos que han impulsado la Huelga, sin embargo, no apoyó la inactividad de los *mailartistas* ya que, según sus palabras, desde los orígenes del arte correo se ha trabajado, al margen y en contra del “mercado del arte, las ferias internacionales, los críticos, las galerías, las instituciones oficiales de la cultura y las jerarquías artísticas”.⁶⁹ Es más, propone hacer difusión de esta iniciativa entre los artistas a través del correo, para promover la reflexión sobre el mundo artístico que condiciona en gran medida la acción creadora debido a que la sujeta a reglas externas relacionadas con la idea de éxito o posicionamiento de carreras individuales legitimadas por el *establishment*.

A pesar de las dificultades para llevarse acabo, esta iniciativa demostró la fuerza de la comunicación que se había logrado a través de la red y la rápida difusión de ideas entre cientos de artistas lo cual permitía consolidar un nuevo canal de opinión pública y de discusión sobre la lucha de transformación.

En este contexto, y aunque se hicieron avances y seguían en aumento los diferentes circuitos de la red de arte correo, se incrementaron los debates internos sobre la vigencia, desarrollo y futuro de esta práctica porque, como bien lo cita John Held: “(...) aunque hay llamadas reiterativas en pro de un arte socialmente más comprometido en la prensa del arte, se ignora el arte postal en esta discusión. Una de las razones para esto es que el género requiere que uno se involucre en él. Para conocer el arte postal hay que hacer arte postal”.⁷⁰

Esta ausencia se puede entender porque la participación en los circuitos de arte correo suponía una condición que no era fácilmente asumible por parte de artistas del *establishment* quienes buscan reconocimiento y valoración de sus obras,⁷¹ ni de los demás eslabones de la cadena de los circuitos internacionales – críticos o revistas especializadas – tampoco lo es debido a la negación rotunda de los *mailartistas* de participar en el mercado del arte, efecto que deja sin lugar a marchantes, galeristas, coleccionistas, entre otros.

1.2.2 Desarrollo y auge en América Latina

En ocasiones es difícil determinar con exactitud el origen de los fenómenos artísticos, e históricos, ya que éstos se van labrando debido a la acumulación de experiencias. En el caso del arte correo, hemos visto que sus antecedentes se remontan a varias décadas antes de 1962, fecha aceptada como fundacional, y que su aparición responde a la simultaneidad de acciones similares en diferentes puntos del mundo.

⁶⁹ García Delgado, F., “Carta abierta a la Huelga de Arte 2000 – 2001”, Documento, Fondo García Delgado del AMMA, Taller del Sol, César Reglero.

⁷⁰ Held, J. Jr., *Op. cit.*, p. 42.

⁷¹ Algunos ejemplos son citados por John Held: “On Kawara, un participante de Fluxus y célebre conceptualista que se había dado a conocer por el envío de postales en las que escribía la hora en que se levantaba cada mañana, se pasó a la pintura. Otra serie de tarjetas postales, que representaban las aventuras de 100 botas que cruzaban América, bajo la dirección de la artista californiana Eleanor Antin, acabaron el viaje y la artista se pasó al video y a las acciones. Gilbert y George también estaban haciendo una “tarjeta-escultura” durante el mismo periodo. Y también ellos dejaron la red postal con la aspiración de ocupar todo su tiempo en sus carreras artísticas”, en: Held, J. Jr., *Idem*.

Este panorama se intenta controlar señalando fechas relevantes que se transforman en hitos, y dando nombres de personajes que se convierten en mito. Este proceso constata que la historia es una construcción, una convención que nos permite estructurar el devenir de sucesos en una línea del tiempo.

Esta situación - que no deja de ser interesante en la medida que responde a una necesidad del ser occidental de determinar un principio y un fin, de establecer un orden - nos plantea dificultades a la hora de determinar quien fue el pionero o establecer una fecha concreta en los orígenes del arte correo en América Latina. ¿Cuántas pequeñas acciones podrían haber sido, de ser conocidas, la semilla de esta práctica? ¿Cuántos se habrán perdido para siempre en el olvido por falta de huellas? Debido a la imposibilidad de responder a estas preguntas, debemos entonces basarnos en hechos que han dejado vestigios, rastros del pasado que nos permiten hoy construir una historia. Así, empezamos a aproximarnos a la historia del arte correo producido en, desde, para y por América Latina.

Para esto es imprescindible situarnos en el contexto histórico. Si bien la historia de la región suele entenderse en relación a la de Europa o Estados Unidos, a mediados del siglo XX se vivió un acontecimiento que, aunque debe leerse en términos internacionales, ofreció una alternativa, tal vez utópica, de un desarrollo propio de América Latina.

A partir del triunfo de la Revolución Cubana surgió una nueva izquierda en la región que intentó “acomodar la realidad a los sueños”.⁷² “La teoría de que existía una dependencia infra y supra estructural de América Latina respecto a los países centrales del capitalismo desde la época de la colonia”,⁷³ fue completamente asumida por esta nueva tendencia política. El deseo y la necesidad de superar esa dependencia llevaría a que en los diferentes estados latinoamericanos se reafirmara el sueño del cambio social, el ideario revolucionario invadió toda la región – surgieron guerrillas pro-cubanas en Venezuela, Guatemala, México, El Salvador, Nicaragua, Colombia, Bolivia, Perú, Argentina, Brasil y Uruguay – pero el sueño se vería frustrado en 1967 con la muerte del líder Ernesto “Ché” Guevara y, sobre todo, por las consecuencias de no haber realizado un trabajo previo de concientización con las bases sociales y por la actitud alerta y beligerante de los Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría.⁷⁴

En los años sesenta, en consonancia con la Doctrina de Seguridad Nacional,⁷⁵ impulsada por Estados Unidos para desarrollar programas conjuntos con el sector militar de los diferentes países latinoamericanos, aumentando la presencia política de las fuerzas armadas; y con la Alianza para el Progreso, promovida por la administración Kennedy para favorecer el crecimiento económico, - ambas estrategias tenían como fin el de alejar de la región la sombra del comunismo⁷⁶ -, América Latina sufrió procesos de cambio, pero alejados de la anhelada y utópica independencia, igualdad, justicia y desarrollo; la transformación giró hacia la represión, la censura y la violencia de Estado.

⁷² Del Alcázar, J. y López Rivero, S., “Fuego cruzado. Guerrillas, dictaduras, militares y violaciones masivas de los derechos humanos en época de guerra fría”, en: Del Alcázar, J. (coord.), *Historia actual de América Latina. 1959-2009*, Ed. Tirant Lo Blanch, Valencia 2011, p. 55.

⁷³ *Ibid.*, p. 56. Tal y como habían enunciado, entre otras, las obras Faletto, E., y Cardoso, F., “Dependencia y desarrollo en América Latina. Ensayo de interpretación sociológica”, así como Gunder, A., “Capitalismo y subdesarrollo en América Latina”.

⁷⁴ *Ibid.* p. 55 y ss.

⁷⁵ Malamud, C., *América Latina, siglo XX. La búsqueda de la democracia*, Ed. Síntesis, Madrid 2011, p. 57.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

Las décadas de los sesenta y setenta son recordadas por el avance del militarismo y la crudeza de las dictaduras en Argentina, Chile, Uruguay y Brasil, países donde los regímenes autoritarios pusieron fin a las libertades y derechos de los ciudadanos. Desafortunadamente, este panorama no fue exclusivo del Cono Sur. Si bien en otros países de la región no se vivió abiertamente la dictadura, en el último tercio del siglo XX algunos de ellos sufrieron cruentas guerras en contra de la disidencia (caso de Centroamérica) o se establecieron regímenes en apariencia democráticos como en México o Colombia cuya realidad cotidiana distaba mucho de la aparente normalidad política.⁷⁷ Sin embargo, y citando al historiador Pedro Pérez Herrero, “la multiplicidad de las experiencias políticas del período de 1950 a 1980 hace imposible caracterizar la región de democrática o dictatorial. (...) En América Latina se sucedieron diferentes escenarios sociopolíticos y distintas conexiones entre el desempeño económico y la dinámica política en el contexto de sociedades disímiles”.⁷⁸

Si bien es útil alertar del peligro que supone, para el conocimiento y el devenir de la historia, las generalizaciones, es preciso tener en cuenta que en los países donde los regímenes dictatoriales o represivos se impusieron, la censura y el miedo se convirtieron en instrumentos de control social.

Este control se extendió a todos los ámbitos de la vida, incluyendo naturalmente el cultural y artístico. En ese contexto, América Latina se convirtió en escenario de manifestaciones y prácticas que, al margen del arte oficial o hegemónico, dieron cuenta de la complejidad social y política vivida en los diferentes países; el arte tendría entonces una misión relacionada con la toma de conciencia, el llamado a la resistencia y la denuncia.

A pesar de la represión y de la exclusión, los regímenes autoritarios del momento fueron cuestionados por artistas y humanistas, a través de fórmulas cotidianas de encuentro y comunicación, para dar luz a la versión de la realidad de aquellos que habían sido invisibilizados por quienes ostentaban el poder. La calle fue uno de estos espacios que se abrió paulatinamente para la expresión de los disidentes, espacios que permitieron el intercambio de ideas, demandas y alternativas a la realidad.

Durante los meses de octubre de 2012 a marzo de 2013, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, acogió la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, con el objetivo de presentar “estrategias creativas utilizadas por los movimientos de derechos humanos; la supervivencia del ritual; las prácticas de colectivos de poesía, teatro, música, historieta, arquitectura y activismo gráfico en la

⁷⁷ En el caso colombiano, por ejemplo, se instauró la Ley Antiterrorista o Estatuto de Seguridad, durante la presidencia de Turbay Ayala (1978-1982), cuestionado por la violación sistemática de los Derechos Humanos en el país; y con anterioridad se habría vivido una etapa de transición que pondría fin a la época de La Violencia, que enfrentó al país en una guerra civil entre liberales y conservadores; pero que se caracterizaría por la exclusión política consecuente de un pacto de gobierno entre los dos partidos mayoritarios, en: Alcántara, M., Paramio, I., et. al, *Reformas económicas y consolidación democrática*, Ed. Síntesis, Madrid 2006, 274 pp.

Mientras que en México se vivía en 1968 una de las grandes tragedias de su historia. El movimiento estudiantil, que había logrado aglutinar a jóvenes de todas las provincias y del Distrito Federal, “reclamaba democracia, libertad de expresión, retirada de la milicia de las escuelas, libertad a los presos políticos y la igualdad entre los estudiantes”, sus demandas dan cuenta de la situación sociopolítica en la que estaba inmersa el país. Este movimiento se va radicalizando y el gobierno los acusa de tener influencias extranjeras comunistas. A los estudiantes se unen los trabajadores, en la Plaza de Tlatelolco, o de las Tres Culturas, el 2 de octubre de 1968 se produce la mayor matanza de estudiantes y encarcelamientos masivos perpetrados por las fuerzas del Estado, dando así un vuelco a la historia de la democracia en ese país, en: Del Alcázar, J., López Rivero, S., *Op. cit.*, p. 66 y en Alcántara, M., *Op. cit.*

⁷⁸ Pérez Herrero, P., *Auge y caída de la autarquía*, Colección Historia Contemporánea de América Latina, Vol. V, 1950-1980, Ed. Síntesis, Madrid 2007, p. 193.

disputa del espacio público en medio de la represión, la desobediencia sexual, las fiestas y performance”.⁷⁹

Esta muestra nos permitió apreciar la amplitud de expresiones que desde el ámbito creativo – cuestionando los límites entre lo artístico y lo político – respondieron a contextos en los que se silenciaron las voces de la diferencia. En este escenario de dictadura, de represión y de autoritarismo; pero también de creación, construcción, disidencia y búsqueda; los artistas y creadores encontraron en el arte correo una manera de comunicarse con el mundo y vencer el silencio en el que estaban obligados a permanecer.

Los primeros pasos del arte correo en América Latina se remontan a finales de los años sesenta y principios de los setenta, de la mano de los artistas como Liliana Porter y Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Luis Camnitzer y Clemente Padín (Uruguay), Pedro Lyra (Brasil), Felipe Ehrenberg (México). Asimismo, se produjo el intercambio temprano entre editores de revistas alternativas⁸⁰ y se organizaron muestras, siendo la primera exposición documentada la que lleva por nombre *Festival de la Postal Creativa* (1974) realizada en Argentina.

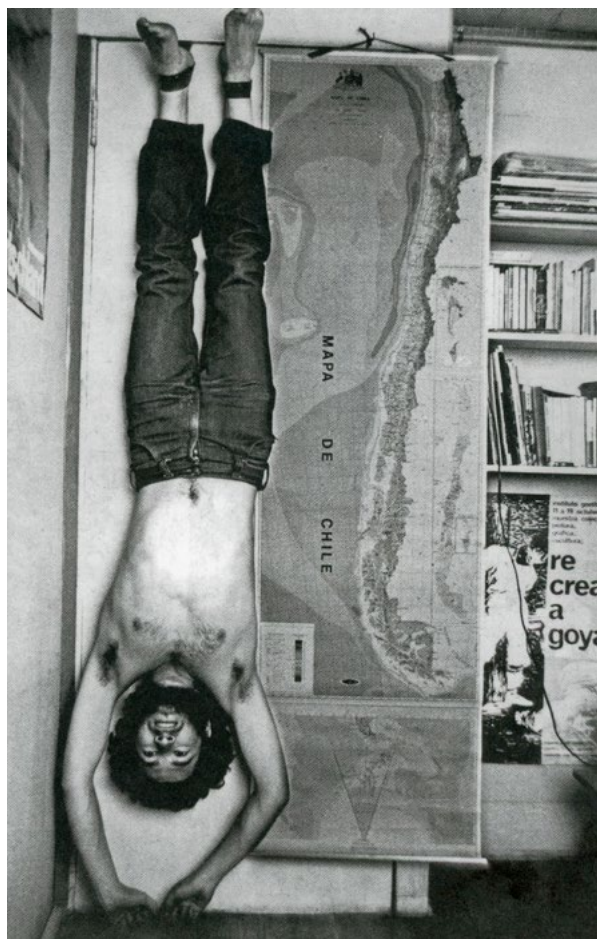
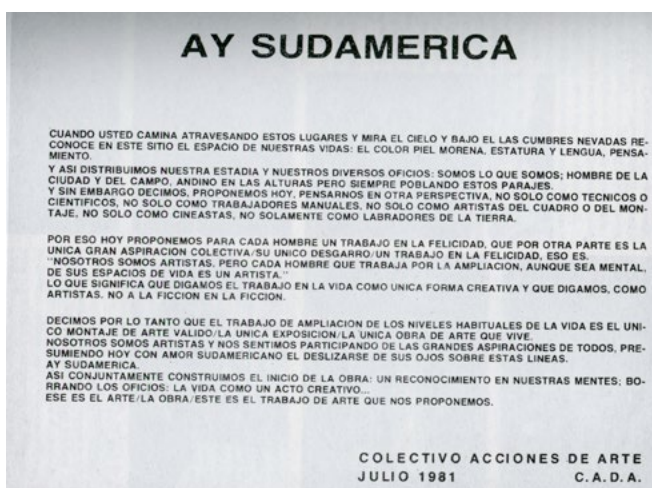
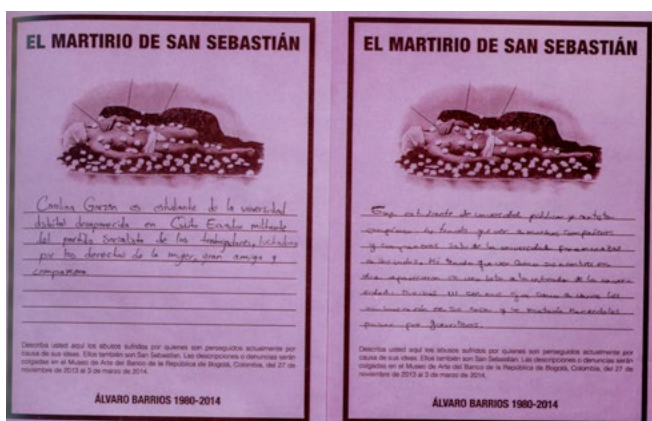


Fig. 9. Elías Adasme, *A Chile*, registro fotográfico de acción, 1970 – 1980.



Superior: Fig. 10 Álvaro Barrios, *El martirio de San Sebastián*, hojas intervinidas, 1980 – 2014.

Inferior: Fig. 11. Colectivo Acciones de Arte (CADA), *¡Ay, Sudamérica!*, fotografía, 1981.

⁷⁹ Perder la forma humana: una imagen símica de los años ochenta en América Latina, Red Conceptualismos del Sur (comp.), Catálogo de exposición, 2012, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, p. 11.

⁸⁰ Entre otras, destacan las publicaciones: *W.C.*, *Diagonal Cero*, *Hexágono*, *Hoje*, *Hoja Hoy* (en Argentina); *La Pata de Palo* y *Mar-gen* (en Brasil); *Ediciones Mimbre* (en Chile); *Post Arte* y *Março* (en México) y *Ovum 10* (en Uruguay).

A ésta le siguieron otras de gran significancia en su labor por dinamizar esta práctica artística, tales como la Última Exposición Internacional de Arte Postal realizada por Horacio Zabala y Edgardo Antonio Vigo, en La Plata, (1975), y en Brasil con la *Primeira Exposicao Internacional de Arte Postal*, organizada por Paulo Bruscky⁸¹ e Ypiranga Filho en Recife (1975).

También en México se desarrolló la práctica del arte correo en los años setenta. Se pueden documentar las primeras exposiciones entre 1977 y 1978, promovidas por los grupos CRAAG y Março y por artistas tales como César Espinosa y Araceli Zúñiga; y entre 1978 y 1979, Aaron Flores y Blanca Noval Vilar, organizaron la primera muestra internacional de tarjetas postales denominada *Operación Garage*.

Aunque más desconocidas, existieron muestras similares en Colombia. En una entrevista realizada al *mailartista* Tulio Restrepo, nos confirmó que Carlos Echeverry, artista conceptual colombiano vinculado a la red de arte correo a través del artista mexicano Manuel Marín, realizó la segunda muestra de arte correo en el país a la que tituló *Registro*, la primera fue en Bogotá, impulsada por Jonier Marin y se llamó *Lápiz y Papel*.⁸²

En cuanto a la participación de artistas de procedencia latinoamericana en los circuitos de arte correo es indispensable mencionar las conclusiones del estudio prosopográfico, o biografía colectiva, de la investigadora brasileña Fabiane Pianowski,⁸³ a partir del cual se determina que esta participación ocupa el tercer lugar después de Norteamérica y Europa, viéndose aumentada especialmente entre los años 1975 a 1984 y luego entre 1995 a 2011, y los países de donde provienen los participantes latinoamericanos son Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Uruguay, México y Venezuela.⁸⁴

Pianowski entrevistó a veintisiete participantes latinoamericanos,⁸⁵ sin embargo, otros nombres los podemos encontrar en el listado que nos ofrece Clemente Padín, uno de los pioneros de la práctica:

“En aquella primera etapa se destacan los artistas postales Pedro Lyra, Joaquim Branco, U. Lisboa. Paulo Bruscky, Samaral, Julio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L.M. Andrade, Leonhard Frank Duch y Odair Magallanes; los argentinos Edgardo Antonio Vigo, Horacio Zabala. Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Juan Carlos Romero, Luis Iurcovich, Luis Catriel y Luis Pazos; en Chile se destaca Guillermo Deisler; en Colombia Jonier Marín; en Venezuela Diego Barboza y Dámaso Ogaz; en el Uruguay, Haroldo González y Jorge Caraballo y, finalmente en México se destacaron Santiago, Mathías Goeritz, Felipe Ehrenberg y Pedro

⁸¹ Paulo Bruscky, mailartista, inventor, educador, poeta, fotógrafo, curador, siempre con actitud independiente y subversiva, en contra de la dictadura que castigó las libertades en su país y de las institucionalidad del arte, fomentó el arte correo desde mediados de los años setenta cuando organizó esta exposición que fue censurada por la policía el mismo día de la inauguración y cuyos fondos confiscados y los artistas apresados.

⁸² Entrevista realizada a Tulio Restrepo en Medellín (Colombia), 24 de febrero de 2014.

⁸³ “Su investigación la centra en los miembros de la Unión Internacional de los Artistas Correo (IUOMA). Ésta fue creada en 1988 por el artista correo holandés Rudd Janssen. Según su propio creador (Janssen, 2008), esta comunidad empezó como un juego, pero algunos de los artistas correo deseaban que se hiciera realidad, y lo han conseguido. Tanto es así, que los artistas la mencionan en sus currículos, utilizan su sello en sus páginas web, envíos o publicaciones, participan en el grupo de discusión de Yahoo, en la red social virtual Ning y en los proyectos o convocatorias propuestas por sus miembros. Sus actividades se iniciaron en la red postal y rápidamente se expandieron hacia la red digital. En 2002, se ha creado un grupo de discusión que actualmente cuenta con más de medio millar de inscritos. Posteriormente, en 2008, se ha creado la comunidad virtual de IUOMA que cuenta actualmente con más de dos mil participantes”, en: Pianowski, F., *Op. cit.* p. 217.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 287.

⁸⁵ Número que corresponde a un 23% del total de la muestra utilizada para su investigación. No todos los entrevistados han participado en todas las fases del desarrollo del arte correo.

Friederick".⁸⁶

Debido a los vacíos existentes sobre el arte correo y a la falta de atención prestada desde fuera de la red durante sus inicios, hoy resulta casi imposible rastrear la obra de todos quienes aparecen en este listado. Además, el hecho de que muchos de ellos participaron de manera esporádica, algunos casi anecdótica, en la red hace que el rastro solo se pueda seguir en la medida que se encuentren a sus interlocutores o sean mencionados por artistas que continúan su actividad y traen a la memoria algunos de sus nombres.

A pesar de la falta de registro de la actividad de muchos de los *mailartistas*, y al número reducido de participantes en los circuitos internacionales, su significancia es incontestable. Si bien el arte correo se practicó fuera del circuito convencional del arte, sus consecuencias no fueron inocuas. Una de las consecuencias más graves se dio en Uruguay, en donde el 23 de agosto de 1977 el artista correo, teórico, *performer* y poeta experimental uruguayo Clemente Padín fue encarcelado por su actividad política, que incluía el envío de obra postal con denuncias sobre la violación de derechos humanos en su país.

A esta tendencia de denuncia se sumaron otros artistas en Argentina, como Edgardo A. Vigo, a quien el régimen lo castigó con la desaparición de su hijo. Estos hechos llamaron la atención de la comunidad internacional de *mail art* y generó un gran movimiento de solidaridad materializado en el envío de cientos de postales, desde diferentes países, a las autoridades para reclamar su libertad y la de su compañero, artista también, Jorge Caraballo.

En la década de los años ochenta la situación de la región se transformó. La atención estadounidense regresó a América Central, fundamentalmente a El Salvador, donde actuaba el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional y escenario de la Guerra civil hasta 1992; y atendió la situación de Nicaragua, en donde reinó la dinastía Somoza hasta 1979 año en el que accedió al poder el Frente Sandinista de Liberación Nacional, considerado por el gobierno de Estados Unidos como peligroso para sus intereses en el contexto

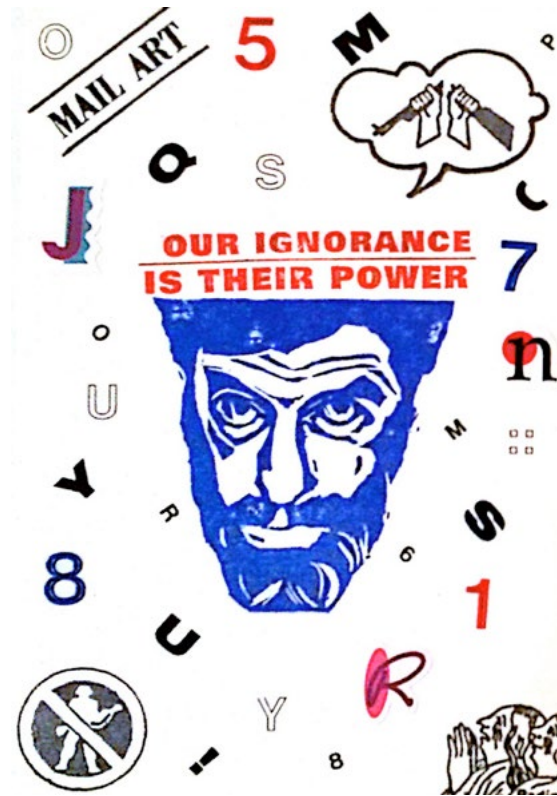


Fig. 12. Clemente Padín, postal, s/f.

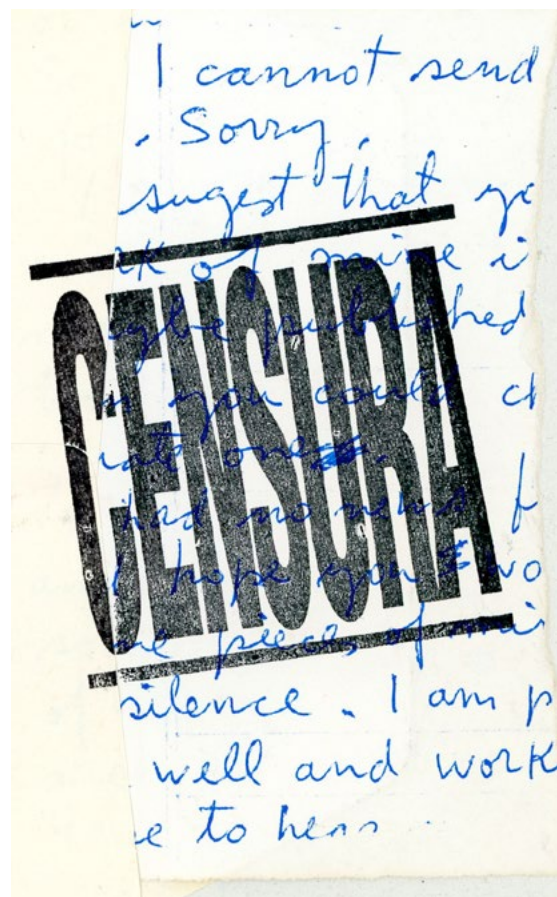
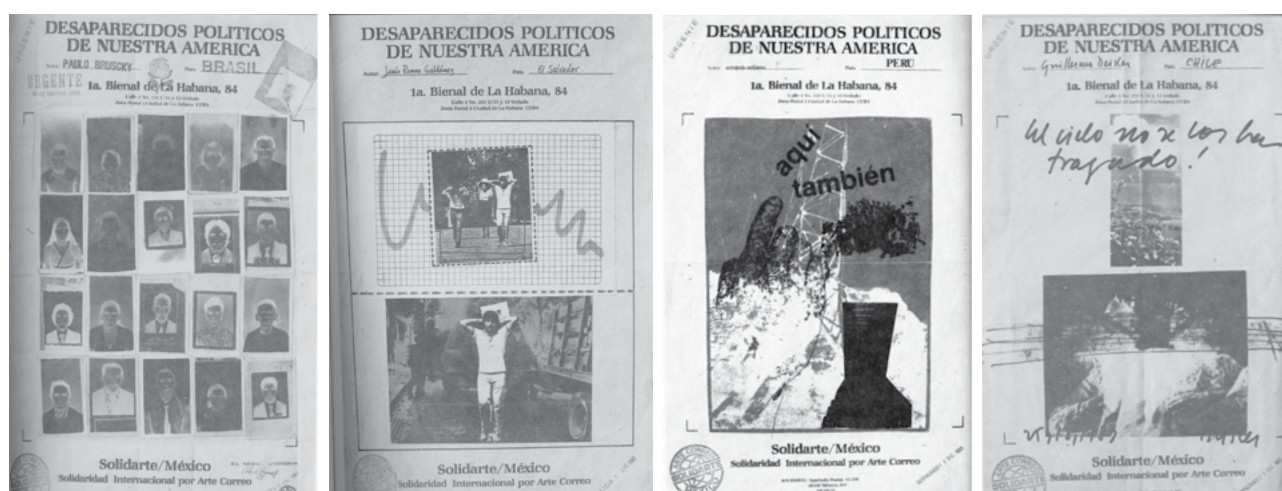


Fig. 13. Edgardo Antonio Vigo, *Censura*, envío, s/f.

⁸⁶ Padín, C., “Arte Correo en Latinoamérica”, en la revista digital de arte correo *Merz Mail*: <http://www.merzmail.net/latino.htm>. Consulta: 6 de marzo de 2015.

de la Guerra Fría, razón por la que se hizo presente en el país mediante la financiación de La Contra, movimiento opositor al gobierno. Mientras tanto, México y Brasil, y en menor medida Argentina, se declararon insolventes para pagar la deuda externa, situación que trajo la inestabilidad a la región.⁸⁷ Además, las dictaduras del Cono Sur llegaron a su fin y se inició un proceso de vuelta a la democracia que en principio no reparó los daños perpetrados durante los regímenes militares.

En este contexto de incertidumbre, muchos artistas mantuvieron su compromiso social, y las redes del arte correo se fortalecieron. Una de las obras más significativa fue impulsada desde México por César Espinosa, Aaron Flores, Manuel Marín, Mauricio Guerrero y Jesús Romeo Galdámez, quienes conformaban la agrupación Solidarte (Solidaridad Internacional por Arte-Correo) titulada *Desaparecidos Políticos de Nuestra América*.



De izquierda a derecha:

Fig. 14. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Paulo Bruscky, Brasil, 1984.

Fig. 15. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Jesús Romeo Galdámez, El Salvador, 1984.

Fig. 16. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Armando Williams, Perú, 1984.

Fig. 17. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Guillermo Deisler, Chile, 1984.

Ésta fue presentada en la Primera Bienal de La Habana (1984) donde obtuvo una mención especial, y consistió en el envío de una hoja membretada con los datos del colectivo, el nombre de la obra y un gran recuadro vacío que invitaba a ser intervenido por el receptor de la invitación.⁸⁸ La gran acogida que tuvo la convocatoria, se vio reflejada en la diversidad y multitud de respuestas recibidas, que expresaron inconformismo y reflejaron el ambiente político de la época, además, al reunirse todas en un mismo escenario, el impacto que pudo haber producido la creación colectiva, y ahora lo vemos al estudiar los archivos, puso a prueba nuevas maneras de pensar al individuo y a la comunidad.

Este mismo año, en Berlín (Alemania) se realizó la exposición “MAIL – ART aus Lateinamerika”, en la Daadgalerie, organizada por Clemente Padín, en la que participaron más de 70 artistas de once países, siendo Argentina, Brasil, Chile, México y Uruguay los más ampliamente representados.

⁸⁷ Curzio, L., “América Latina vista desde Washington 1959-2009”, en: Del Alcázar, J., *Op. cit.*, p. 39.

⁸⁸ Espinosa, C., Comunicación vía e-mail con la autora de esta investigación, 22 de julio de 2016.

Los años noventa se caracterizarían por la proliferación de exposiciones, la convivencia temprana del arte correo con las nuevas tecnologías de la comunicación y el surgimiento de colectivos de *mailartistas* como AUMA (1998) o la Asociación de *mailartistas* españoles (1995), demostrando así la necesidad de fortalecer los lazos y la comunidad para aumentar la incidencia en la realidad, siguiendo la tendencia marcada por la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo, conformada en Rosario (Argentina) en 1984.⁸⁹

En cuanto a las exposiciones, y por mencionar algunas, destacan: *A quinientos años de la llegada de Colón a América*, impulsada por Ricardo González (1991) en Soria (España); *Exposición Internacional de Mail Art*, en La Habana, organizada por Merz Mail desde Barcelona junto a Alberto Alonso Biote quien vivía en Cuba, ésta se celebró en diciembre de 1995 y para la cual se editó un catálogo con artículos de Pedro Juan Gutiérrez, *La democracia absoluta*; Clemente Padín, *El network en Latinoamérica*; Edgardo Antonio Vigo, *Mi manera de armar a Dámaso Ogaz*; con fotografías de la exposición y directorio de participantes; *Chiapas*, realizada en Casa de la Solidaridad de Barcelona e impulsada por el Colectivo de Solidaridad con la Rebelión Zapatista, ésta estuvo coordinada por Clemente Padín desde Uruguay y participó directamente el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) siendo visible gracias a la introducción del catálogo de la muestra, que fue de su autoría.⁹⁰

En 1997 se convocó el *Homenaje a Guillermo Deisler* - artista chileno, expulsado de su cátedra en la universidad en tiempos de dictadura en su país -, la muestra fue organizada por Propost/ Eduard Escofet en la Sala Transformadors de Barcelona, también contó con un catálogo con una introducción a la vida y obra de Deisler, directorio de participantes y reproducción de algunas obras.

Finalmente, la inmersión del arte correo en un mundo que iniciaba el tránsito hacia la comunicación en tiempo real, expandida por el espacio virtual, se inició en 1995 cuando se abrieron las páginas web del EMMA (Electronic Museum of Mail Art) a cargo de Chuck Welch, desde Hanover en los Estados Unidos; a finales de 1996 Gerardo Yépiz desde México publicó *artepostat.org* en español; en febrero de 1997 el zine *P.O.BOX* de Barcelona, orientado al arte correo en España, se pasó a la edición digital; posteriormente, a finales de 1998, el *BOEK861* del Taller del Sol /Cesar Reglero también haría su aparición en Internet.⁹¹

Es con este fenómeno consolidado de la entrada del arte correo en el mundo digital, con el que se cierra el marco temporal de la investigación, siendo 2001 el año simbólico escogido para tal fin ya que, en el marco de la *VII Bienal de Poesía Visual y Arte Experimental* (México), celebrada ese año e impulsada por César Espinosa, se generaron debates sobre la encrucijada en la que se encontraba esta práctica artística y que quedó expresada en el texto del colectivo AUMA, distribuido por Clemente Padín, en el que se presentaba la preocupación por los procesos de institucionalización, por la posible pérdida de impacto crítico a pesar de llamadas y convocatorias exitosas provenientes de Latinoamérica como *Postales por la paz para Vieques*, o algunas señas de aislamiento que podrían haber invisibilizado la movilización del arte correo en asuntos políticos.⁹²

⁸⁹ Padín, C., "Arte Correo: historia, características y presente", en: <http://es.slideshare.net/clementepadin/arte-correo-cerrado>. Consulta: 10 de marzo de 2016.

⁹⁰ Merzmail, "Cronología del arte postal en España. (1973-1999)", en la revista digital de arte correo *Merz Mail*: <http://www.merzmail.net/cronologia.htm>. Consulta: 9 de marzo de 2016.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Solís Arenazas, J., "Circuitos abiertos: el arte correo en la VII Bienal de Poesía", en *Revista Escáner Cultural*, 12 de diciembre al 12 de enero, 2001: <http://www.escaner.cl/escaner36/poesis.html>. Consulta: 11 de marzo de 2016.

1.2.3 Características

Cuando se pregunta a los artistas correo sobre esta forma de crear, difundir y relacionarse artísticamente con la realidad, los conceptos que surgen de manera recurrente son los de *comunicación, tiempo, libertad, autonomía de creación y creación colectiva*. La pertinencia de éstos mismos para definir el arte correo es la que convierte el hecho de aproximarse a su definición y descripción en una tarea compleja.

Sin embargo, después de investigar sobre su desarrollo y de leer los textos de los artistas que han formado parte de las redes de arte correo⁹³ es posible encontrar los principios básicos que han llevado a esta práctica a consolidarse como una manera de creación y una alternativa de comunicación.

Si bien el primer manifiesto internacional de arte correo: *¡Artistascorreo de todo el mundo! ¡El ARTECORREO ya cumplió 20 años!* no reunió entre sus firmantes a un porcentaje significativo de los participantes de diferentes circuitos de arte correo, sí nos permite ordenar el análisis de sus características, con el fin de hallar en este documento relación con el pensamiento de estudiosos y artistas que se han pronunciado sobre esta práctica.

Algunos de los puntos más interesantes serán comentados a continuación:

“El ARTECORREO es un medio de comunicación, ello significa transmitir información a una o más personas, dirigida a un tiempo a lo privado como a lo social. Nació para oponerse al arte aburrido de las escuelas, alimentado por los galeristas, mercaderes del arte y críticos que han estado siempre mortificando – y los siguen haciendo – reprimiendo y limitando la investigación artística, en función del rédito económico que ella pueda devengar. El Artecorreo se ha desarrollado y cambiado a sí mismo y esto ha sucedido gracias a la cooperación de cientos de artistas rebeldes que lo han transformado en un nuevo mundo artístico, social y cultural”.⁹⁴

Así como se refleja en este primer punto del manifiesto, uno de los principios fundamentales del arte correo es el de la libertad de comunicación y su postura crítica con respecto a la realidad artística. Esta libertad se ha logrado gracias a la exclusión de esta práctica de las redes del mercado y a que el intercambio monetario se ha visto reemplazado por el intercambio, gratuito, de ideas materializadas en imágenes, textos, poesía, etc.

La necesidad de sacar el arte de las paredes de las instituciones – es decir de liberarlo de los prejuicios, cánones rígidos, jerarquización entre los artistas, valores de cambio elevados y elitistas que entorpecen su libre desarrollo – motivó a los artistas a desarrollar alternativas diversas, una de las cuales fue el uso del correo postal, otras se relacionaron con el manejo del cuerpo, la toma del espacio público, la apropiación de productos publicitarios o medios de comunicación.

⁹³ Es preciso destacar que la ausencia inicial de estudios sobre esta práctica llevó a los propios *mailartistas* a escribir y teorizar sobre el crecimiento y desarrolló que ha llegado a tener esta forma de comunicación y creación artística.

⁹⁴ Reproducido en: “Hoje Hoja Hoy Año 1”, No 1, enero-febrero 1985, traducción del original por GGM, en: Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 86 y 87.

Los circuitos de comunicación cada vez más amplios conformaron un nuevo espacio con el poder que da la interrelación de individuos que crean comunidad y estados de opinión crítica sobre la realidad. Esta simple acción de la comunicación logra, según Cirlot, “anular barreras, acortar distancias y hallar soluciones más allá de los canales habituales por los que se rige la sociedad y que siempre suelen estar marcados por la política imperante en cada país”.⁹⁵

Actualmente puede carecer de interés, o producir poca sorpresa, el hecho de lograr la comunicación de cientos de personas residentes en múltiples lugares, distantes entre ellos, ya que los grandes avances tecnológicos nos permiten estar en comunicación con casi todos los rincones del planeta, sin embargo, si nos ubicamos en las últimas décadas del siglo XX, el potencial político de los circuitos de arte correo se evidencia en las redes de cientos de artistas que se convirtieron en observadores, casi vigilantes, participantes y generadores de opinión con respecto a realidades lejanas pero que gracias a la comunicación artística se podía percibir en éstos aspectos comunes a los seres humanos que reclamaban libertad y transformación de una sociedad en otra más justa, con independencia de la cultura o nacionalidad.

Para Clemente Padín, uno de los *mailartistas* latinoamericanos con más trayectoria en esta práctica y referencia ineludible debido a su producción teórica sobre el tema, “el arte correo privilegia, desde sus comienzos en los sesenta, la comunicación por encima de otros valores propios de la actividad artística. Sobre todo, encarece la obra de arte por su *valor de uso* por encima de su *valor de cambio*, sin dejar de lado su función estética”. Según el autor, esta es precisamente la razón por la cual permanece vigente hoy en día, “el valor de una obra de arte (o el precio, expresión mercantil del valor) varía de acuerdo a las modas, generalmente impuestas por el poder, a partir de sus necesidades. En cambio, el valor de uso de una obra suele ser lo que la hace perenne”. Además, destaca que a pesar de los cambios en el mundo de las comunicaciones, la esencia de la comunicación sigue indeleble: “Así, luego de la primera manifestación del arte correo que se valía de los servicios postales, le continúa el Fax arte y, hoy día, el Networking, con la inclusión del correo electrónico y el Internet”.⁹⁶

Esta relación desinteresada entre artistas permite al destinatario convertirse en remitente, en autor. Las fronteras entre el autor y el receptor se desdibujan y los papeles de cada uno se alternan en la medida que reciben y envían nuevos mensajes. Este mecanismo de creación, que se multiplica por cientos en la medida que más personas forman parte de los circuitos de creación, permite crear verdaderas *estrategias culturales* contemporáneas, como lo dijo Ulises Carrión, artista mexicano exiliado en Holanda: “en oposición a los mundos personales, el arte correo enfatiza estrategias culturales. Éstas hacen de la obra de arte un suceso colectivo, pero no deja de ser un conjunto de mundos personales que trabajan para un mismo fin”.⁹⁷

⁹⁵ Cirlot, L., “Consideraciones en torno al *mail art*”, en la revista digital de arte correo *Merz Mail*: <http://www.merzmail.net/consideraciones.htm>. Consulta: 26 de marzo de 2014.

⁹⁶ Padín, C., “El arte correo en la bienal de la Habana, 2000”, en *Revista Escáner Cultural*, 12 de enero al 12 de febrero de 2001: <http://www.escaner.cl/escaner25/acorreo.html>. Consulta: 26 de febrero de 2013.

⁹⁷ “*La odisea de Ulises Carrión*”, en *Artec correo*. Exposición Circa 1966-1991, Marcin, M., (coord. y com.), del 27 de octubre de 2009 al 27 de febrero de 2010, Museo de la Ciudad de México; 26 de febrero de 2010 al 30 de junio de 2011. Catálogo de exposición, Museo de la Ciudad de México, RM Verlag Barcelona, 243 pp.

Sin embargo, a pesar de esta situación ideal en la que los *mailartistas* pueden participar sin restricción alguna en circuitos de comunicación⁹⁸ y entablar lazos con personas distantes – geográfica y culturalmente -, y de las aportaciones reconocidas por la mayoría de estudiosos y artistas del arte correo en el proceso de construcción de una “estructura abierta y democrática, en la que los participantes pueden intercambiar arte e información y, en el proceso, aprender sobre las maneras en que se comunica la experiencia artística”;⁹⁹ existen posturas opuestas de quienes consideran que el arte correo no llegó a transformar en realidad la utopía de la universalidad y la participación democrática.

Citemos por ejemplo a Matt Ferranto quien nos dice:

“(...) esta red sigue gravemente limitada. La mayoría, aunque no todos, de sus practicantes más prolíficos, teóricos y archiveros, desde figuras seminales como Ray Johnson y Jean - Marc Poinot a los contemporáneos tales como Guy Bleus y John Held, Jr., son varones blancos que viven en Europa Occidental o del Norte América . La gran promesa de una colaboración internacional suelta participan miles de artistas de diferentes razas, edades, culturas y clases sociales, donde la entrada es el precio de un sello de correos, aún no se ha dado cuenta”.¹⁰⁰

Si bien Ferranto tiene razón al decir que gran parte de los participantes provienen del centro, Estados Unidos y Europa, su argumentación resulta insuficiente al no reconocer la participación, medida no solo en número sino en capacidad de movilización, de los artistas provenientes de América Latina.¹⁰¹ También es justo comentar que los participantes de los circuitos de arte correo tienen procedencias tan variadas, llegando a constatarse el envío de más de 85 países diferentes, incluidos asiáticos y africanos, aunque representen una minoría, vale la pena contar con esta presencia.

Otra opinión al respecto la expresaba el propio Ulises Carrión ya en 1978, quien duda de que el arte correo pueda considerarse democrático:

“Para un arte que pretende ser extenso doscientos amigos por correspondencia es muy, muy poco. Y estos doscientos nombres se eligen con gran cuidado y algunas respuestas son, sin lugar a dudas, más valoradas que otras. Los artistas no responden cartas de remitentes desconocidos. Algunas veces por tiempo – economía. Con más frecuencia porque no juzgan que valga la pena responder la carta”.¹⁰²

Estas palabras descubren la dificultad que acarrea hacer realidad una utopía de universalización, libertad y equidad a la hora de construir comunidades que compartan el interés por mantener una comunicación en torno a temas diversos - personales, íntimos o socio políticos -. Las “jerarquías” entre artistas, y su poder de convocatoria, surgen, ya no de

⁹⁸ Se debe tener en cuenta que “la red de arte postal no existe, hay diferentes circuitos. Cada lista de contactos comprende un circuito”. Bleus, G., “Un informe administrativo sobre el arte postal”, en: Sousa, P, (coord.), *Mail Art. La red eterna*, Ed. Merzmail/L.U.P.I., Barcelona 2011, p. 88-90.

⁹⁹ Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre...”, *Cit.*, p. 40.

¹⁰⁰ Ferranto, M., “DeadWhiteMail”, en: http://www.spareroom.org/mailart/dead_int.html. Consulta: 20 de marzo 2014.

¹⁰¹ Gracias al estudio prosopográfico de Fabiane Pianowski sobre los artistas de *International Union of Mail Art* (IUOMA), se puede constatar que la superioridad numérica de estadounidenses (48%) y europeos (32%), siendo los latinoamericanos los terceros en cuanto a número de participantes, llegando a representar un 9% de participantes. En cuanto al género de los participantes, se constata un 20% más de mujeres mail artistas, aunque los nombres más conocidos son de artistas hombres, en: Pianowski, F., *Op. cit.*, p. 221 y 222.

¹⁰² Carrión, U., “El arte correo y el ...”, *Cit.*, p. 69. (Este ensayo fue la contribución de Carrión al *Artists Meeting* en abril de 1978, en la Galería Remont, Varsovia).

la decisión de un *establishment*, o de la mano de autoridades de instituciones de prestigio internacional en el campo del arte; no, estas jerarquías tácitas de artistas con larga trayectoria en el *mail art* - creadas en la medida que algunos participantes obtienen mayor respuesta a convocatorias o han contribuido de manera más contundente no solo a la creación de los circuitos sino a la teorización sobre la práctica a través de revistas u otros mecanismos -, surgen en las mismas relaciones entre los participantes de las redes.

Las diferencias son que la legitimidad viene de adentro de la red, no de factores externos como críticos o marchantes, y que, aunque existe cierto reconocimiento individual, éste nunca va a corresponder, “a la existencia de la firma, que es la concentración de la autobiografía en su máxima densidad”.¹⁰³

¿Hace parte de la naturaleza humana el surgimiento de las relaciones de poder incluso en los espacios más libertarios? Es difícil responder a esta pregunta, sin embargo, la evidencia nos muestra que el respaldo que reciben los artistas con amplia trayectoria, y la legitimidad que alcanza una obra – exposición o convocatoria – de arte correo cuando uno de los representantes de más reconocimiento participa es inevitable pero no es comparable con los grandes nombres que *establishment* ha creado, valorizado y convertido en *vedette*.

Además, se debe tener en cuenta que esa situación no impide que en la red participen libremente todos quienes estén interesados en entablar lazos por medio de la creación y del correo postal, el hecho de tener o no más respuesta tiene que ver también, y no solo con la participación de los *mailartistas* de amplia trayectoria, con los temas que se propongan para el desarrollo de la comunicación, hemos visto por ejemplo, la amplia acogida en los años ochenta a convocatorias promovidas por jóvenes latinoamericanos sobre el tema de los desaparecidos en América.

Otra reflexión en torno al ideal de participación democrática a través del arte correo se puede plantear si pensamos en el contexto actual. Se tiene la idea de que vivimos en un mundo comunicado, pero olvidamos a veces que estas facilidades de acceso a los medios, la información y el conocimiento, se limitan a personas, o grupos sociales, con ciertas condiciones socioeconómicas y también políticas, porque se requiere también de libertad para hacer uso de las tecnologías y sistemas de información.

Esta brecha digital es cada vez más reducida, sin embargo, el ideal de universalidad es difícil de alcanzar aún hoy cuando existen los medios suficientes para llegar a él, porque más allá de lograr que el mundo entero esté conectado, se requiere previamente lograr que quienes ostentan la superioridad social, cultural, política y de manera significativa, económica, no teman a perder parcelas de su poder a cambio de dar entrada a otros sectores sociales; y el conocimiento y la creación de comunidades que generen opinión pública son instrumentos que ponen en riesgo el orden actual.

¹⁰³ Camnitzer, L., “La figura del artista”, en: Jiménez, J. (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Ed. MEIAC/ Turner, Madrid 2011, p. 119.

En torno a este tema se ha manifestado Clemente Padín, quien reconoce también que:

“Tantos avances en materia de ordenadores, microprocesadores e informática no han logrado acercar realmente unos individuos a otros tal como se imaginó en un principio pues, paradójicamente, el hecho de contar con equipos computarizados y digitalizados aún en el interior de nuestras casas no nos ha llevado a establecer un contacto más cercano con el resto de las personas; por el contrario, en muchos casos nos ha conducido al aislamiento y la inmovilidad con tal de no separarnos ni un instante de ese hilo conductor que nos “comunica” y es parte inseparable de muchas vidas, privándonos tal vez de las fuentes tradicionales de intercambio que han hecho posible siempre estar más cerca uno del otro, dialogar cara a cara, entendernos y comprendernos mejor”.¹⁰⁴

El artista uruguayo introduce un tema más y es de la calidad de las comunicaciones y la tendencia que hay a la ruptura de una comunicación cercana, íntima, personal, a favor de otras distantes y superficiales.

A pesar de todos estos aspectos que enturbian el ideal de la comunicación planetaria y que cuestionan el verdadero alcance del arte correo, se debe considerar que las aportaciones de esta práctica son incuestionables en la medida que ha favorecido la capacidad de crear opinión a partir del fortalecimiento de las relaciones humanas construidas a partir de la creación.

Si bien es importante reconocer las limitaciones del arte correo, también es preciso afianzar sus logros, en la medida que éste se puede entender como:

“un proceso continuado de replanteamientos –una búsqueda para el entendimiento internacional entre artistas- Los artistas postales están preparando el terreno para la interacción mundial entre nacionalidades desde una base popular. Más que la creación de un mundo cultural, el arte correo está demostrando que el respeto por las ideas divergentes puede ser una poderosa estratagema para la reconciliación entre las diferencias multinacionales, y que culturas específicas pueden interactuar para producir “situaciones abiertas” donde cada representación cultural puede contribuir de manera importante al proceso integrado de creación”.¹⁰⁵

Otra característica del arte correo que debe ser presentada y que está recogida también en el manifiesto, se refiere a la producción de una estructura artística alternativa a la institucional:

“El ARTECORREO ha intentado construir (y lo ha logrado) un circuito internacional artístico que corre en paralelo al circuito de arte oficial. Hoy tiene su propio espacio donde es posible descubrir sus aspectos sociales y culturales. (...) El arte correo brinda una ayuda al proceso histórico, en pos de una mejor calidad de vida”.¹⁰⁶

En su afán por ganar este espacio libre para la comunicación, en el que todos los participantes pudieran, a través del arte y la creación, construir una nueva forma de relacionarse con la realidad, y en consonancia con las tensiones y transformaciones sociopolíticas y artísticas

¹⁰⁴ Padín, C., “El arte correo en la bienal...”, *Cit.* Consulta: 26 de febrero 2013.

¹⁰⁵ Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre...”, *Cit.*, pp. 27 y 28.

¹⁰⁶ Quinto punto del primer manifiesto internacional de arte correo, en: Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 86.

producidas en la segunda mitad del siglo XX, los *mailartistas* fueron conformando, de manera paulatina y simultánea desde distintos focos geográficos, una serie de redes de interlocutores al margen de toda estructura institucional artística. Estas redes, tal como se ha explicado, utilizaron el sistema de correo postal como soporte de sus comunicaciones y permitieron dar alternativas artísticas a las canónicas, legitimadas ya no por el *establishment* sino por la fuerza misma de una comunidad que, mediante la acción del envío, reconocía el surgimiento de un nuevo circuito de creación y difusión del arte.

El logro de establecer un circuito al margen de la institución artística se debe también al carácter de las obras que se desarrollaban. Podemos hablar del arte correo desde una perspectiva poética en la medida que es una construcción artística donde el individuo se diluye en la colectividad, por lo menos en *el otro* receptor y emisor de nuevos mensajes; pero también, la poética del arte de proceso y del tiempo. Las comunicaciones hoy se caracterizan por la inmediatez, pero durante el siglo XX, la belleza del paso del tiempo se consideraba como un valor que se está perdiendo diluido en otro tipo de belleza, el de la velocidad.¹⁰⁷

Bien lo dice Jorge Solís, quien habla de un segundo nivel del arte correo relacionado con su apertura semántica: “la obra abierta en cuanto se define más por su proceso que por su resultado final; nivel éste que plantea una de sus máximas distinciones respecto la obra de arte tradicional”.¹⁰⁸

Así como el arte de vanguardia y las tendencias conceptualistas de la segunda mitad del Siglo XX favorecieron la búsqueda de nuevas funciones del arte, en relación con los contextos en los que se desarrollaba, es preciso aproximarnos a la aportación del arte correo a los procesos históricos más allá de los artísticos. En ese sentido, las ideas de Solís son esclarecedoras porque reconoce que: “[El arte correo] tiene un sentido crítico, es decir, de apertura histórica, es un arte no temporal sino arte de su tiempo, mirada constructiva de sus propias condiciones temporales, movimiento de la historia”.¹⁰⁹

Esta mirada constructiva es la base de todo el movimiento que pretendía un cambio en las condiciones históricas de su presente. Cambios que si bien no se produjeron a gran escala, si se observaron en casos particulares o en la percepción de los *mailartistas* con respecto al arte y a los otros, vistos como semejantes en el proceso de envíos y recepción de mensajes.

Además, las huellas - dejadas por millares de envíos que salvaban de ida y vuelta grandes distancias entre países y continentes - permiten reconstruir la memoria de quienes vivieron críticamente acontecimientos históricos que hoy se recuerdan en libros o documentales, pero que a través de los envíos de los artistas, se pueden descifrar los avatares, trasiegos y pensamientos íntimos de individuos comprometidos con su presente.

¹⁰⁷ Estas ideas ya estaban presentes en los debates de las vanguardias históricas, aunque la escala de los tiempos ha variado y la velocidad de principios del siglo XX no se comparan con las de finales de esa centuria, ni con las actuales.

¹⁰⁸ Solís Arenazas, J., *Op. cit.*, Consulta: 29 diciembre de 2013.

¹⁰⁹ *Idem.*

Solís llama la atención también sobre el “sentido fenoménico y recuerda que el arte correo es un proceso inagotado”, y continúa diciendo:

“No diferiría de la obra de arte tradicional si no fuera porque esta resistencia al agotamiento no sólo se da en el reino del sentido; opera, de hecho, principalmente en la objetualidad de la obra, en su serie de conexiones, en sus procesos entendidos como una dinámica de nexos y estratos sin lo cual se quebranta su sentido más profundo”.¹¹⁰

Finalmente, interesa aproximarnos a lo que supuso la exclusión voluntaria del arte correo de este circuito mercantilizado.

“El ARTECORREO es un fuerte circuito integrado gracias a una excitante cooperación internacional que se opone a la idea de “mercado”. El principal soporte del mail art son los cientos de archivos privados que se esparcen por todo el mundo (...) Estos archivos esenciales vuelven a difundir los envíos por medio de muestras, ediciones independientes, revistas, performances y despachos de correo”.¹¹¹

Uno de los principios más ampliamente defendido por los *mailartistas* es el que está relacionado con la gratuidad de los envíos y la oposición clara a la venta de las obras producidas entre los circuitos del arte correo. Si bien se han presentado casos aislados en los que se han vendido obras a coleccionistas, públicos o privados, la mayor parte de los participantes coinciden con la necesidad de mantener al arte correo fuera de los circuitos comerciales.

La ausencia del dinero, como intermediario, ha permitido, así como lo dice Lourdes Cirlot, “convertir el Mail Art en algo atípico en una sociedad en la que todo se halla supeditado al poder económico”,¹¹² y adquiere relevancia gracias a su esencia que consiste en poner en contacto a artistas de diferentes culturas y distantes en el espacio.

Este posicionamiento responde a un acelerado crecimiento de los negocios en el mundo del arte que se percibió de manera más dramática entre los años setenta y ochenta. Según Hal Foster esto se puede diagnosticar debido a dos factores:

“El primero de ellos es el hecho que el mercado considere y perciba el arte como una inversión, hecho que propicia una vuelta conservadora a los valores establecidos, esto es a la pintura en tanto que arte “atemporal” que vigoriza un mercado asfixiado por los modos efímeros del arte específico - arte de la tierra – procesual y conceptual. El otro factor es la profusión y multiplicación de maneras artísticas que garantizan la vitalidad de este floreciente mercado”.¹¹³

El reconocimiento de este aspecto mercantil del arte se puede hacer extensivo a la problemática de la existencia de elementos estructurales que han manipulado y convertido el orden social en un espacio de desigualdad. Según Joseph Beuys, “el dinero y el Estado se han convertido en los medios del poder más decisivos. El poder es de aquel que tenga en sus manos el dinero y/o el Estado. El concepto del dinero es un fundamento de este sistema, al igual

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Séptimo punto del primer manifiesto internacional de arte correo, en: Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 87.

¹¹² Cirlot, L., *Op. cit.* Consulta: 26 de marzo de 2014.

¹¹³ Guasch, A., *El arte último... Cit.*, p. 20.

que el concepto de Estado totalizado es el fundamento del comunismo tal y como lo hemos conocido”.¹¹⁴ En este sentido, recordamos la división geopolítica advertida a principio de la investigación como uno de los escenarios a tener en cuenta a la hora de analizar las prácticas artísticas de finales del siglo XX, debido a los instrumentos de poder que se han fortalecido de un lado y otro, no siendo exclusivos, ya que en Oeste se contempla el avance de las funciones del Estado mientras que en el Este se han ido “introduciendo factores propios del mecanismo del dinero tal y como los ha desarrollado el capitalismo”.¹¹⁵

En este proceso de asimilación de los grandes instrumentos de poder, el arte se ve inmerso en un sistema de servilismo que, de forma ingenua o desprevenida, alimenta creando relaciones de interés e intercambio de ideas y productos simbólicos por el valor del dinero, del prestigio, en últimas, de poder.

Es así como se produjo el reverdecimiento de las expresiones artísticas tradicionales, las cuales hacían que su dimensión *objetual* las hiciera susceptibles de ser comercializadas, ha generado parámetros diversos, y no siempre meramente artísticos, a la hora de establecer la preeminencia de un estilo, movimiento o expresión artística, generando así la reacción de los propios artistas. Uno de los casos más significativos lo observamos en el *pop – art*, Andy Warhol apuesta por una crítica a la sociedad de consumo y termina siendo no solo absorbido, sino convertido en ícono de las relaciones que se establecen en el mundo capitalista entre el sujeto – objeto y el capital.¹¹⁶ Otro ejemplo destacable es el de Jeff Koons quien juega con el mundo de las apariencias hasta tal punto que se confunde su visión con la transformación de un arte de apariencias mercantilizadas.

Este contexto “exultante, incluso febril, del mercado del arte de mediados de los ochenta”, según las palabras de Anna Maria Guasch,¹¹⁷ en el que se creó un ambiente que inducía a un gran número de individuos a adquirir obras de arte como muestra de un estilo de vida refinado, y que se venía gestando décadas atrás, sumadas a los acontecimientos políticos y sociales que serán analizados en profundidad más adelante, fue el detonante para prácticas disidentes que ofrecieron nuevas alternativas de intercambio.

1.3 VÍNCULOS DEL ARTE CORREO CON LA ESCENA ARTÍSTICA OCCIDENTAL DE FINALES DE SIGLO XX

Como se ha comentado, durante el siglo XX las manifestaciones artísticas desbordaron las fronteras de la representación e invadieron el espacio del pensamiento y la reflexión en torno al proceso creativo, al sentido y la función del arte y su responsabilidad social. El cuestionamiento que hicieron los artistas al medio artístico, a sus formas, al mensaje y los canales de difusión, así como a su historia y su futuro, se realizó de tal manera que sus caminos se cruzaron con los de la filosofía, las ciencias sociales y la política.

¹¹⁴ Klüser, B. (ed.), *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*, Ed. Síntesis, Madrid, 2006, p. 95. (Discurso de Joseph Beuys con motivo de la recepción del grado de Doctor honoris causa por el Colegio de Arte Nova Scotia, en Halifax, 8 de mayo de 1976) .

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ “El objeto ha perdido su función: el consumismo agresivo ha hecho de que aquél sólo interese su imagen, una imagen artificial que sofisticadas técnicas de marketing se encargaran de publicitar para provocar su consumo por la vía de una cierta erótica del deseo”. Idea que Anna Maria Guasch rescata del pensamiento de Jean Baudrillard, en: Guasch, A., *El arte último... Cit.*, p. 383.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

Asimismo, se presentó con anterioridad la aparición en la historia, también en el arte, de nuevos sujetos, antes invisibles, que fragmentaron el relato occidental a través de movimientos sociales y prácticas artísticas, que se enfrentaron al discurso hegemónico, a las instituciones y sus políticas conservadoras y excluyentes utilizando estrategias basadas en la asociación de personas, la transgresión simbólica de las normas y la toma del espacio público y cultural.

Sin embargo, muchas de estas prácticas sufrieron un proceso de absorción y asimilación obrado por el poder hegemónico que desactivó sus estrategias abriendo las puertas de las instituciones antes clausuradas y entregando al mercado y al consumo masivo, banal y no analítico, los mensajes críticos y las posturas radicales para convertirlos en modas, efímeras, razón por la cual se acrecentaron las dudas sobre el poder de la creación en la transformación de la realidad.

Si bien algunos, ya desde los años sesenta, dejaron de confiar en el poder del arte para el cambio social, los que permanecieron en la idea de crear para incidir políticamente, ya fuera desde el *establishment* artístico o en los márgenes, se apropiaron de un sinnúmero de mecanismos cotidianos y artísticos que les permitieron mantener vivo el debate sobre la pervivencia de lo político en los actos de valor simbólico y creativo.

Aunque en muchos casos quedaron restringidos a escenarios pequeños su poder ha podido trascender del ámbito privado o de los círculos sociales íntimos, a escenarios públicos, logrando así reflejar en sus acciones las grandes contradicciones de un sistema injusto, superfluo y desigual.

Estos mecanismos compartieron rasgos tan significativos como son aquellos relacionados con la definición y el papel del autor/artista/creador, la relación con el público; y con las estrategias de creación vinculadas a prácticas de reutilización, conceptualización, reconstrucción, postproducción, entre otras, dando lugar a nuevas poéticas. En ese sentido, se presenta un análisis sobre los cruces de estos dos aspectos del panorama artístico de finales del siglo XX con el arte correo.

1.3.1 La poética de la disidencia, del *collage* y del palimpsesto

El arte correo se vinculó directamente con el panorama artístico y cultural de la segunda mitad del siglo XX a través del principio de disidencia, es decir, por el interés primario de separarse de lo establecido como hegemónico, presente en los grandes movimientos - sociales, filosóficos, académicos, artísticos, políticos - que cambiaron la mentalidad de una época y abrieron una nueva fase en la historia hacia los años sesenta. En este sentido, la aportación fundamental del arte correo fue la de trascender la práctica de la resistencia y la denuncia, y orientarse hacia la propuesta de un nuevo modelo sociocultural y socio-artístico, desde la periferia de la institucionalidad del arte.

Para este análisis se propone la revisión de la disidencia expresada en tres planos, que se interrelacionan. El primero, la disidencia con respecto a la institucionalidad artística; el segundo, se refiere a la *manera de hacer* utilizada por los *mailartistas* a través del *collage* como estrategia de creación que transformó la base del pensamiento artístico del siglo XX. El tercero, se centra en la ruptura de la relación tradicional entre arte y público basada en el mito y la distancia.

El antecedente más determinante de estas tres dimensiones y su vínculo con el arte correo lo encontramos en Fluxus. Si bien, éste no se puede considerar como un movimiento artístico homogéneo si es posible reunir una serie de conceptos bajo esta denominación y de artistas que respondieron a algunas ideas fundamentales extendidas por sus impulsores o iniciadores como George Maciunas y Dick Higgins, entre otros.

Entre los aportes más trascendentales de Fluxus podemos señalar la aproximación del arte a la vida cotidiana, el interés por el internacionalismo o el *globalismo*, el valor dado a la experimentación, al proceso, al azar, a la sencillez y la construcción de una relación del artista con el público renovada y desmitificada a partir de obras que contemplan el paso del tiempo.¹¹⁸

Sobre la relación arte – vida, se puede afirmar que a partir de las reflexiones de artistas como J. Beuys se entiende que no existen, o no deberían existir barreras entre éstos, ya que el arte surge de las tensiones que la vida cotidiana deja al descubierto, es así como acciones sencillas como escribir una carta y enviarla por correo, rastrear sonidos de los objetos de uso diario, recuperar recuerdos a partir de olores, imágenes o sensaciones, e integrar estas experiencias vitales a procesos creativos, reinterpretándolas u otorgándole un nuevo significado, permite dar una mirada más atenta, juiciosa y permanente a ese espacio del arte – vida resultante de la conjugación de rutina, cotidianidad, creatividad, transformación e impacto. En este sentido, cuando Robert Filliou desarrolló su concepto de “Red Eterna”, vinculado al arte correo, “estaba pensando más en la condición humana que en el arte. Pretendía que el propósito del arte era hacer que la vida fuera más importante que el arte. Esta era la idea central”.¹¹⁹

En cuanto al internacionalismo o *globalismo*, se puede afirmar que éste no solo fue pretensión de Fluxus, sino que también sentó las bases de la práctica del arte correo en la medida que los participantes de las redes o circuitos de comunicación no se diferenciaron por su nacionalidad ni origen e imaginaron una red planetaria de comunicación.

Así como lo señala Dick Higgins, Fluxus “recogió la idea de que vivimos en un único mundo, un mundo en el que los límites de los estados políticos no equivalen a los límites de la naturaleza o de la cultura”. Él se refería al absoluto desinterés por el origen nacional de las ideas o de las personas,¹²⁰ así mismo, los *mailartistas* imaginaron un mundo sin límites, integrado, y que resultó siendo utópico porque los medios del correo postal no eran suficientes para lograrlo, pero que podría ser posible en el siglo XXI por el uso de las nuevas tecnologías, aunque no democrático como se imaginara cuarenta años atrás. Por otro lado, “la utilización de la correspondencia de forma masiva, permitió que Fluxus empezara a ser una comunidad internacional, en cierta medida “imaginada” ya que empezaba a ser imposible conocer a todos los miembros de una forma personal (...)”.¹²¹

¹¹⁸ En 1981, Dick Higgins elaboró una lista de ideas que marcan el horizonte Fluxus, a la que Ken Friedman añadió algunas llegando a completar doce: globalismo, arte-vida, inter-media, experimentalismo, azar, carácter lúdico, sencillez, capacidad de implicación, ejemplificación, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad, de las cuales se han mencionado aquí las que más se relacionan con el origen y la evolución del arte correo, en Friedman, Ken, “Cuarenta años de Fluxus”, Selección de textos publicados en: <http://www.geifco.org/actionart/actionarto3/secciones/1marca/artistas/MarcaDeLos-Movimientos/fluxus/fluxusfilms/index.htm>. Consulta: 26 de marzo de 2014.

¹¹⁹ Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 73.

¹²⁰ En 1981, Dick Higgins elaboró una lista de ideas que marcan el horizonte Fluxus, a la que Ken Friedman añadió algunas llegando a completar doce, de las cuales se han mencionado aquí las que más se relacionan con el origen y la evolución del arte correo, en: “Cuarenta años de Fluxus”, *Op. cit.*, Consulta: 26 de marzo de 2014.

¹²¹ Estella, I., *Op. cit.*, p. 38.

La experimentación y el azar también fueron aspectos clave en los procesos creativos, tanto de Fluxus como de los *mailartistas*. Para Higgins significa, en efecto, intentar cosas nuevas, pero además evaluar los resultados, con el fin de identificar avances o hallazgos de interés, aproximándose así al método científico, es decir, se mantendría una mirada analítica al proceso experimental para identificar en profundidad cómo evolucionan las ideas. Y este proceso no se desarrollaría en soledad, sumando así un punto de encuentro más con el arte correo, ya que el diálogo activo entre artistas permitió llevar a cabo un sinnúmero de proyectos y obras resultantes del trabajo colectivo.

Este método experimental era complementado, y enriquecido, con el valor dado al azar durante los procesos de creación como legado que se remonta a Duchamp, a las expresiones Dadá y al trabajo de John Cage, y se reconoce en el arte correo en la medida que una vez el *mailartista* libera su obra – envió en el correo ésta emprende un recorrido del que quedan huellas visuales, tangibles, es así como la obra se completa después del trasiego de sellos oficiales, varias manipulaciones, distancias recorridas hasta llegar al buzón de destino, siendo el azar el responsable de las señales últimas, propias e irrepetibles en cada envío.



Fig. 18. Libro de artista, ensamblado, varios autores. Sin referencias.

En suma, la relación existente entre los objetivos Fluxus - que trascienden los estéticos y se afianzan en el ámbito de lo social -, expresados en formas de creación que negaron la práctica profesional del arte como se entendía hasta ese momento, el activismo contra el arte como mercancía, su oposición las instituciones de la alta cultura, su apoyo a las artes o espacios populares, y su incorporación en las reflexiones artísticas, hace del arte correo una expresión Fluxus, que luego transitará su propio camino.

Ahora bien, si nos ceñimos a los vínculos del arte correo con el principio de disidencia relacionado con la institucionalidad presente

en el arte de la segunda mitad del siglo XX, es útil retomar la categorización presentada sobre el arte conceptual por Peter Osborne, quien identificó un amplio conjunto de obras o propuestas artísticas orientadas hacia la crítica institucional.¹²² Uno de los antecedentes más paradigmáticos, pero también contradictorio, es el caso de Marcel Duchamp, él “no solo representa la negación más radical hasta la fecha de los conceptos establecidos del objeto de arte y el artista, sino también la posterior instalación de estas negociaciones en el corazón de un *establishment* artístico reformado”.¹²³

La apertura de su trabajo hacia nuevas formas de arte, traducidas con posterioridad en experiencias conceptuales, exigieron a la institución nuevos métodos de legitimación y a los artistas se les presentó el reto de cuestionar el andamiaje institucional en los límites del mismo o incluso desde dentro.

¹²² Osborne, P. (ed.), *Op. cit.*, p. 43.

¹²³ *Ibid.*, p. 42.

Si se entiende la *institucionalidad artística* como un espacio de creación de sentido, de validación de parámetros culturales que se imaginan hegemónicos, de participación restringida e intercambio de conocimiento y de mercancías desde una estructura jerarquizada; que se vale de la infraestructura de museos y galerías, de la red de críticos, de revistas especializadas, de medios de comunicación para socializar y consolidar su posición en la sociedad como un mundo de la cultura distante y autónomo, y que rentabiliza esa distancia que se crea intencionadamente para poder emitir conceptos desde la legitimidad que da el *saber* frente a aquellos que *no saben* del medio artístico; si se consideran todos estos factores, entonces es posible comprender el interés por parte de los artistas - especialmente de aquellos que han considerado los espacios creativos como semilleros de nuevos marcos culturales, de integración, de intercambio social – de analizar el modo como ha venido funcionando el sistema artístico a lo largo de la historia y de proponer alternativas que devuelvan a las personas el poder de construir sus propios marcos referenciales culturales.

En este sentido, destacan las declaraciones del artista francés Daniel Buren quien asegura que su “ambición declarada era no encajar mejor o peor en el juego [institucional existente], ni tan solo contradecirlo, sino abolir sus reglas jugando con ellas, e iniciar un nuevo juego en el mismo terreno, pero ejerciendo de disidente”.¹²⁴ Otro ejemplo de interés, es Marcel Broodthares, poeta y artista belga, quien produjo *Museo de Arte Moderno, Sección de las Águilas (1968-1972)*, obra que juega con la estructura curatorial de los museos y las transforma en ficción; en un estilo similar al del fotógrafo catalán Joan Fontcuberta quien cuestiona las instituciones científicas, utilizando la fotografía como garante de verdad, a partir de sus obras de reconstrucción de salas de museos naturales.

A pesar de las intenciones de transformar el sistema, la institucionalidad terminó por absorber muchas de las iniciativas que transitaban en el límite difuso de la crítica. Las opciones para los artistas se limitaron a: permanecer dentro, y tener reconocimiento, o salir, y ser invisibilizado de los grandes circuitos del arte, o incluso ser objeto de censura como ocurrió en 1971 con las obras del propio Buren, que fueron retiradas de la *Guggenheim International Exhibition* por impedir la correcta visualización de las obras de los demás artistas o la clausura de la retrospectiva de Robert Morris en la Tate Gallery quien invitaba a los espectadores a entablar diferentes relaciones en el plano de lo físico “desbordando la frontera del comportamiento público aceptable en los museos”,¹²⁵ ambas razones respondían a argumentos sistémicos institucionales del saber estar en el museo como espectador y de la inmersión de la obra en el espacio museístico; y en ambos casos, quince años después, cuando el proceso de absorción se había consolidado, las obras fueron expuestas en el New Museum of Contemporary Art en Nueva York.

En el caso del arte correo, su postura radical y la democratización de su uso - en el sentido de no existencia de transacciones monetarias, no premios, no reconocimientos –, permitió crear un espacio paralelo, antes descrito, en el que los creadores mantuvieron su independencia y su libertad. Aunque para la oficialidad esto perjudicó la calidad y el impacto de esta propuesta alternativa, algunas instituciones abrieron sus puertas para exponer los resultados de los procesos de comunicación como reconocimiento al impacto de su propuesta en la conformación de redes sociales, sin llegar a alterar las bases de la práctica artística debido a la observancia de los *mailartistas* quienes en cada acto cotidiano, de recepción, divulgación

¹²⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 44.

o participación en las convocatorias, velan por salvaguardar principios que les permita mantenerse fuera de los parámetros sistémicos del arte institucionalizado.

El segundo plano propuesto para este análisis está relacionado con una forma de pensamiento propio del siglo XX que se arraiga en las nociones del *collage* y que nos evoca a aquellos manuscritos antiguos que conservan huellas de una escritura anterior borrada intencionalmente, denominados palimpsestos.

Se puede decir que el *collage* es una de las innovaciones formales más revolucionaria que ha tenido lugar en el siglo XX, no solo por la aproximación del arte con la vida cotidiana o la ruptura de la idea de representación sino también por la aplicación de esta técnica en diferentes contextos artísticos, lo que hizo que trascendiera hasta convertirse en una estrategia creativa y de pensamiento que se fundamenta en cinco elementos determinados que son la selección del mensaje o materiales extraídos de contextos ya existentes, el montaje de los mismos en un nuevo plano, las nociones de fragmentación, yuxtaposición¹²⁶ y heterogeneidad presentes en el proceso, y, por último, la transferencia de sentido de un contexto a otro.

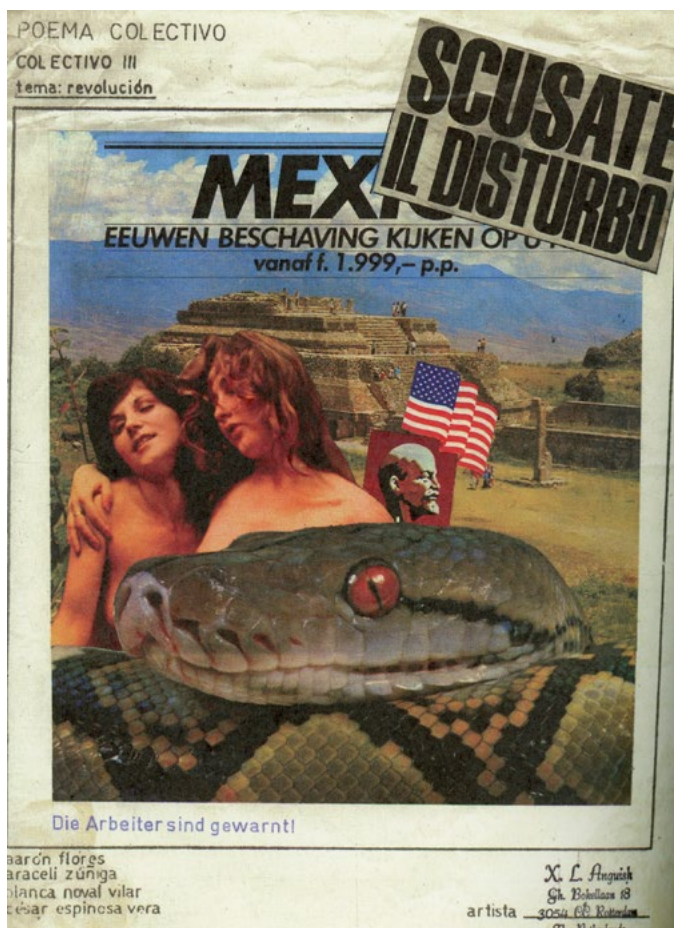


Fig. 19. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: X.L. Anguish, Países Bajos, 1981 – 1983.



Fig. 20. Ryosuke Cohen, *Brain Cell*, composición con sellos estampados, 1985.

¹²⁶ En 1961, en el MoMa de Nueva York se realizó la exposición "The Art of Assamblage" acompañada de la publicación del estudio de William C. Seitz en la que el autor definía las artes de la yuxtaposición, es decir aquellas que partían de la colocación de una cosa junto a otra sin aparente conexión, como muestra de la transformación en el mundo del arte. Es así como se empieza a asociar este concepto al *collage*, con el fin de ofrecer un modelo de interpretación del mismo que superara la referencia directa a la materialidad de la imagen, en: Sánchez OMS, M., *El collage. Historia de un desafío*, Erasmus Ediciones, Barcelona 2013, p. 158 y ss.

Si nos detenemos en este proceso podemos reflexionar también sobre el concepto de palimpsesto debido a la conjunción de planos y tiempos diferentes que éste recoge en una superficie y que transforma en una realidad compleja, que se fragmenta y permite al lector transitar entre los mensajes que se construyen, ya no por la superposición sino por la eliminación parcial de los elementos existentes. La estrategia cambia porque se pasa de la suma a la sustracción de información, pero igualmente el proceso conlleva una coexistencia de mensajes en un mismo espacio que aparecen en tensión.

Considero que esta correlación no solo es pertinente en el aspecto formal, también lo es en el conceptual. El pensamiento de la segunda mitad del siglo XX, reflejado en el arte, transitó de la superposición a la negación de ideas anteriores, porque a pesar de la oposición y disidencia de algunos conceptos no se llegó a la eliminación, más bien se generaron procesos que articularon y readmitieron el acumulado del conocimiento en una nueva matriz de sentido. Es así como el acopio de percepciones de la realidad, los múltiples puntos de vista surgidos del reconocimiento de los nuevos sujetos de la historia antes invisibilizados, la reescritura del arte sobre el arte, la reescritura de la realidad sobre la realidad, han permitido tejer una red que sostiene y enriquece las reflexiones que favorecen los procesos creativos.

En este sentido, se puede decir que el *collage* y el palimpsesto invitan a una lectura compleja en cuanto debe remitirse a una doble realidad. La primera, es la que corresponde al contexto de donde han surgido los elementos superpuestos/sustraídos, y la segunda, la que se conforma como nueva en la imagen compuesta, produciendo así un discurso discontinuo.

Estas características que suponen fragmentación, permitieron, desde el origen del arte correo, la elaboración de obras colectivas. La muestra más evidente se recoge en la máxima “add and pass” de Ray Johnson, ésta invitaba a participar en un proceso de intervención escalonada de personas provenientes de diferentes contextos, cuya vinculación al proceso desembocaría, inevitablemente en una pieza de *collage*.

El antecedente más claro de esta forma de crear y de vivir en el arte, que sigue vigente en la memoria de los *mailartistas*, es *K. Schwitters* uno de los pioneros del arte objetual neodadaísta y sus obras “Merz”. Para él Merz significaba una utilización de lo viejo, de lo dado como material para la nueva obra. Deshechos de materiales, pequeños objetos encontrados, sus fragmentos, etc., son pegados o clavados, montados en el cuadro, la plástica o el relieve, y “su objetivo es la obra de arte total, en donde desaparece la alternativa arte-no-arte mediante la integridad de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado”.¹²⁷

También de las primeras vanguardias destaca Ivo Pannagi, quien creó los “*collages* postales”, combinando la dirección del destinatario con fotografías, elementos gráficos, sellos, recortes de papeles, etc. Estos *collages* eran después “completados” con los sellos y etiquetas oficiales de los correos.¹²⁸

¹²⁷ Marchán Fiz, S., *Op. cit.*, p. 263. (en honor a los “merz” surgió en Barcelona, Merz Mail, la Factoría de Activismo Cultural, impulsada por Pere Sousa, artista postal catalán, nacido en Lleida en 1955, inició estudios de Bellas Artes y Escultura pero los abandonó para dedicarse al arte correo, desde donde se han promovido diversos encuentros de poesía visual, exposiciones, edición de publicaciones de artistas, entre otros).

¹²⁸ Pianowski, F., *Op. cit.*, p. 140.

Asimismo, la posibilidad de superposición de mensajes que implica esta estrategia dio pie a un discurso crítico sobre la realidad ya que los involucrados en el proceso podían, gracias a la incorporación de elementos del mundo real, o a la sustracción de información, no representados sino presentes, recurrir a la ironía y el cuestionamiento al sobreponer imágenes contradictorias, disonantes, contrastadas o radicalmente opuestas que gracias a la interacción de sentidos generaban uno nuevo que sentaba las bases para la duda y la pregunta sobre aquello que se estaba mirando.

Otro aspecto que ha permitido el reconocimiento del *collage* (que a mi entender será ligado al palimpsesto a lo largo de la investigación en el sentido antes expuesto), gracias a la inclusión de pequeños objetos o huellas de un evento, es el testimonio histórico de cada una de las piezas. El ticket de transporte público, las etiquetas de productos, los trozos de periódico, entre otros, se convirtieron en pruebas de habitar un espacio y un tiempo. Es así, como la revisión de los conjuntos de envíos de arte correo permiten también reconstruir la memoria sobre una época, siendo fuentes de interés para el estudio de la historia.

Estas maneras de hacer, y deshacer, en el arte correo permitieron a muchos participar de la actividad creadora transgrediendo las barreras impuestas desde la institucionalidad. La materia prima estaba en manos de todos, y la práctica de sumar y sustraer información, a través del *collage*, del rasgado, de la superposición o el ocultamiento, permitió aprovechar el mundo de la imagen impresa para crear y compartir mensajes.

Incluso a los grandes artistas esta permisividad en el quehacer les permitió consolidarse también a través de la práctica del *apropiacionismo*, debatido entre intelectuales debido a la justificación teórica que se le daría a la reutilización de obras de autores anteriores, sin mediación alguna, o de la “postproducción que suponía trabajar a partir de objetos que ya están circulando en el mercado cultural, cuestionando así las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural”.¹²⁹

Como decía Robert Filliou, uno de los animadores del movimiento Fluxus, “el arte ofrece un “derecho de asilo” inmediato a todas las prácticas que se apartan de la norma, que no encuentran su lugar en su lecho natural”¹³⁰ y el estudio del arte correo nos permite afirmar que esta práctica también ha permitido a millares de artistas, de hombres y mujeres, disenter y compartir el disenso, haciéndolo posible en el imaginario, en actos cotidianos, a veces simbólicos, pero sin los cuales no se entendería el compromiso y la utopía.

1.3.2 Del autor al mailartista: Nuevos protagonistas

Así como se ha señalado, una de las características del arte correo consiste en la existencia de más de un autor, o productor de mensajes, que a su vez se transforma en receptor. En esta práctica la figura del artista, entendida como un ente individual a quien se le atribuye una creación determinada, se transforma en una entidad colectiva donde el intercambio hace a cada uno de los participantes de la red de comunicación un creador interdependiente del otro, sin cuya presencia la obra carecería de sentido.

¹²⁹ Bourriaud, N., *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2004, p. 8.

¹³⁰ Bourriaud, N., *Estética Relacional*, Ed. Adriana Hidalgo, 2a. ed., Buenos Aires 2008, p. 128.

Si bien esta seña de identidad del Arte Correo puede leerse en el contexto actual del arte como una mera anécdota, considerando la consolidación de las prácticas colectivas de creación, en la década de los sesenta y posteriores era una apuesta que trascendía, por un lado, la revisión vanguardista de la llamada a la individualidad, heredera de Duchamp; por otro lado, la transfiguración que esta individualidad sufriría de la mano de artistas que apostaron más por el culto a la personalidad, sacando de esto réditos sin precedentes en la historia del arte.

En este sentido, el hecho de que el arte correo se haya configurado como una práctica aislada de los valores del mercado permite al artista liberarse y convertirse en un agente de cambio, o por lo menos orientar su trabajo hacia ese objetivo. De esta manera, y siguiendo las ideas de Luis Camnitzer, la ruptura entre la idea del artista como productor comercial y el artista como agente cultural deja en evidencia la cuestión de la autoría, y permite la entrada de lo colectivo en la escena de la creación.¹³¹

Los postulados de Camnitzer se pueden aplicar también a la realidad del arte correo, aunque él los presente de manera genérica. Según el autor:

“en una situación no mercantil, exagerada a un extremo utópico, pierde el significado el monumento al artista individual, y el acto artístico sería, mayormente, uno de comunicación en la zona colectiva (...) En esta situación no es que la biografía no exista sino que, cuando aparece y se usa, es como señal de respeto de la comunidad hacia un individuo y no un aditamento publicitario para fijar una imagen o un valor”.¹³²

Considerando lo anterior, es preciso reflexionar sobre el papel del artista y sus transformaciones a lo largo de las décadas que cubren este estudio y tener en cuenta algunas ideas sobre el artista como productor, agente cultural, creador individual o colectivo, como catalizador o intermediario social para comprender las aportaciones del arte correo.

Si bien la noción de “autor” se ha transformado a lo largo de la historia de occidente,¹³³ el debate sobre el papel social del mismo permanece vigente. Para comprender esta evolución podemos remitirnos a uno de los textos pioneros sobre el tema, escrito por Walter Benjamin en 1934 y titulado *El autor como productor*¹³⁴ en el que realiza una formulación categórica de las tareas del artista comprometido.

Benjamin aborda la relación existente entre la creación de los espacios de opinión de la prensa destinados a los lectores y el proceso de aproximación de éstos a la labor del creador – escritor; por otro lado, cuestiona la relación del contenido, y su reclamo político al servicio del proletariado, con la forma y la calidad literaria; y ejemplifica la falsa relación

¹³¹ Camnitzer, L., *Op. cit.*, p. 119.

¹³² *Ibid.*, p. 120.

¹³³ La historia de occidente encuentra en el Renacimiento el surgimiento del individuo como centro, en este sentido, “el autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la *persona humana*”, en: Barthes, R. “La muerte del autor. (1968)”, en la revista literaria digital *La letra del escriba*, Nº 51, junio 2006: www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html. Consulta: 16 de octubre de 2014. Además, recordemos el interés en el artista, individual, a través de la obra de Giorgio Vasari que reúne biografías de artistas, titulado: *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, de 1550.

¹³⁴ Texto de una conferencia que Benjamin, según parece, no llegó a dictar y no que no publicó en todo caso, en: Benjamin, W., “El autor como productor”, en: *Obras*, Libro II. Vol. 2. Ensayos estéticos y literarios; fragmentos estéticos; conferencias y discursos; artículos de enciclopedia, artículos de política cultural, Abada Editores, Madrid 2009, p. 297.

del arte comprometido con su poder de transformación analizando la situación de la Nueva Objetividad - movimiento artístico alemán de los años veinte que tiende a exponer la realidad con precisión, en especial lo relacionado con los problemas sociales - sobre este comenta que:

“(...) ha hecho de la lucha contra la miseria un objeto de consumo, pues en efecto, su significado político se agota en muchos casos en convertir los reflejos revolucionarios de la burguesía en objetos de distracción y diversos que se integran fácilmente en el cabaret de las grandes ciudades. Lo característico de esta literatura es que la lucha política deja de ser una obligación a decidir, y se convierte en objeto de contemplación placentera, que la lucha política deja de ser un medio de producción y se convierte en artículo de consumo”.¹³⁵

Frente a esta situación, Benjamin considera que los resultados del trabajo del autor como productor deben poseer una función organizadora y no limitarse en absoluto a la propaganda. Asimismo, debe ofrecer un modelo que permita con la escritura ir más allá de dar una opinión, y añade, “es mejor aún cuantos más consumidores conduzca a la producción, o, en pocas palabras: si es capaz de convertir a los lectores o a los espectadores en colaboradores”.¹³⁶

Esta reflexión temprana sobre la ampliación del círculo de autores y la responsabilidad de cada escritor de atraer al campo de la producción a sus lectores, en consonancia con un compromiso social de transformación más determinante que la simple denuncia, se verá retomada en los años sesenta y setenta, se aplicará también al campo de las artes visuales, y se mantendrá vigente hasta hoy día.

De forma paralela, en estos años se cuestionará también la obsesión moderna de descifrar el arte, concretamente la literatura, a través de los autores y no sobre el lenguaje mismo de los textos, gracias a la escuela lingüística estructuralista que ha influido en diferentes disciplinas: filosofía, antropología y las artes; y que luego desencadenaría la tendencia postestructuralista, de origen francés, en la que destacan Roland Barthes, Michael Foucault, Gilles Deleuze, entre otros.

Concretamente, el estructuralismo se enfrentó al “modelo historicista en el que se había asentado el discurso crítico norteamericano de los últimos 20 años, y más específicamente, al postestructuralismo que propugnaba el análisis y la contextualización histórica más allá de las categorías universales, eternas y transhistóricas”.¹³⁷

Esta doble aproximación a la figura del artista, social y estructural, nos permitirá hacer un análisis sobre el papel de los creadores en las redes de arte correo y debatir sobre la pertinencia de leer el desarrollo de esta práctica a partir de quienes la impulsaron, del lenguaje utilizado, de los contenidos que produjeron o del conjunto de estos elementos que condicionan y potencian la comunicación en red. Para lograr este análisis, repasaremos el panorama intelectual de quienes abordaron el tema del lenguaje como centro de interés de las producciones artísticas y de los que desarrollaron propuestas políticas orientadas al bien común y a la transformación social a través del arte.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 309.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 310.

¹³⁷ Guasch, A., *El arte último...*, *Cit.*, p. 380.

Otros pensadores y artistas, como Roland Barthes, Michael Foucault y Joseph Beuys, abordaron también el asunto del papel del autor. Los dos primeros escribieron respectivamente *La muerte del autor* (1968) y *¿Qué es un autor?* (1970) refiriéndose concretamente al campo de la literatura, pero sus análisis se hacen extensivos a otros ámbitos de la creación como bien lo menciona Foucault en sus ensayos.

En el texto de Barthes se hace referencia a la crítica que da prioridad a la biografía como condicionante y argumento explicativo de las obras, cuestiona la existencia de un *Autor – Dios* que pueda controlar un único significado del texto, orienta la atención a la obra y su lenguaje, y recupera la figura del lector como protagonista.¹³⁸

En este sentido Barthes nos dice:

“Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito”.¹³⁹

Si bien estos planteamientos han debido ser revisados gracias a la transformación de los mecanismos de la creación artística y de las relaciones entre los agentes culturales debido a los cambios tecnológicos, sociales, económicos, entre otros; siguen vigentes en la medida que abre el espectro de acción de los receptores de la obra y ofrecen la posibilidad de dar una interpretación abierta a un discurso determinado.

Sin embargo, este aislamiento que propone Barthes, tanto del lector como del autor del contexto en el que producen, su discurso y su interpretación respectivamente, hace peligrar el reconocimiento de la creación artística como un espacio de construcción social, cultural y política permeable al ámbito histórico determinado en el que se genera. ¿Cómo puede un lector – espectador abstraerse de sus experiencias vitales para poder ubicarse frente a una obra de manera crítica y creativa? Tal vez ignorar el contexto del autor permita aproximarse a su discurso, aunque de manera parcial, pero una obra no puede ser recibida – leída e interpretada – por un ente o persona sin historia. Se entiende que Barthes sugiere que el lector es una especie de contenedor de referencias, de huellas, en él habita una memoria colectiva, pero aun así se debe considerar su bagaje a la hora de considerar su capacidad de lectura y construcción de sentido.

Foucault, aunque es menos radical en su terminología que Barthes porque no habla de *desaparición* sino de *adelgazamiento* del autor,¹⁴⁰ de un proceso de preguntas que no termina con la desaparición, se cuestiona también sobre el papel del mismo y su pensamiento “responde a la formulación de Beckett: Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa

¹³⁸ Barthes, R. *Op. cit.*, Consulta: 16 de octubre de 2014.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Badía Fumaz, R., “Muerte del autor y literatura digital”, en la revista de filosofía *Eikasia*, N° 113, mayo 2012: <http://belengache.net/pdf/44-07.pdf>. Consulta: 16 de octubre de 2014.

quién habla”, reconociendo que en esta indiferencia, está uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea.¹⁴¹

Asimismo, Foucault se plantea, ante la tentación de hacer desaparecer al autor, la pregunta ¿qué es una obra?, y responde que ésta solo existiría si existe el escritor como figura diferenciada, y extiende la problemática del estudio de una obra a partir de su creador, a la pretensión de estudiar una obra, su estructura y relación de elementos internos él nos señala: “Prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma. La palabra “obra”, y la unidad que designa son, probablemente, tan problemáticas como la individualidad del autor”.¹⁴²

Su argumentación a favor del proceso de desvanecimiento del autor, pero no de su desaparición, se enriquece con el análisis de lo que es la escritura; del discurso como fenómeno transgresor de un orden que requería de un autor responsable; del establecimiento de un régimen de propiedad que exigía una relación mercantil entre el escritor – editor, comprador, etc.; es decir, del proceso de una invención característica de la edad moderna.

Tanto Barthes como Foucault están de acuerdo en la necesidad de ubicar al autor en el interior del discurso, pero llegan a esta conclusión a través de dos caminos diferentes:

“Si Barthes propone el surgimiento del autor paralelamente al surgimiento del texto, Foucault postula una restricción de la función-autor que limita su aparición. La condición para ser autor es tener una obra (término que presenta también una terrible indefinición), por lo que es ésta misma la que concede la posibilidad de la función-autor. Es decir, no se es autor independientemente de un texto, sino que el texto otorga la condición de autor. La diferencia radica en postular al autor como lugar originario (Foucault) o como lugar generado (Barthes)”.¹⁴³

En el mundo de las artes visuales, si bien se ha adoptado el análisis estructuralista y postestructuralista que entiende las obras como *textos* susceptibles de ser *leídos*, el debate sobre el autor se aborda desde diferentes prismas. Por un lado, se cuestiona la existencia de este Autor – Dios del que hablaba Barthes; por otro, se reconoce el surgimiento de un nuevo artista que no crea a partir del vacío sino que encarna el papel del “transformador”, este rasgo distintivo se contextualizan en un mundo artístico transformado por la estética del *collage* y el *ready made*, y más tarde, en lo que Nicolás Bourriaud llamaría la estética de la postproducción.¹⁴⁴

Coincidiendo en este sentido con Barthes, quien formula que:

“(…) un texto (o una imagen) debe entenderse, pues, como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irreplicable, sino las acciones “menos ampulosas y grandilocuentes” de seleccionar, escoger y combinar. De la “muerte del autor de significados únicos” o, lo que es lo mismo, de la “muerte del artista”, y de ese

¹⁴¹ Foucault, M., “¿Qué es un autor?” en la *Revista Dialéctica*, Universidad Autónoma Metropolitana, Puebla, México: <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286>. Consulta: 16 de octubre de 2014.

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ Badía Fumaz, R., *Op. cit.* Consulta: 16 de octubre de 2014

¹⁴⁴ “Postproducción” sería el concepto principal que N. Bourriaud, usaría para titular una de sus obras principales: *Postproducción. La cultura como escenario...*, *Op Cit.*

sustituir el “crear” por el “combinar, el escoger o el seleccionar” derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento posmoderno, como la ruptura de los pensamientos lineales, el cuestionamiento de la ideal del progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y de recorridos oblicuos a través de la historia del arte”.¹⁴⁵

También se han llegado a fusionar los conceptos del artista/creador con el del receptor/creador:

“A veces, de un modo rimbombante, se habla incluso del “nuevo espectador” Sin necesidad de que el primero fenezca, el espectador siempre ha estado presente. Únicamente que, a diferencia de las expectativas de verdad alimentadas por la “estética hermenéutica”, no le está confiado el descifrar el sentido último en las obras, sino que tiene que conformarse con “desenredar” unos sentidos plurales que se le escurren en un permanente aplazamiento”.¹⁴⁶

De esta manera cobra especial relevancia el hecho de la transformación de las estrategias de creación, en las que, desde los años sesenta, se le da mayor importancia al proceso, al tiempo y a la participación. El artista se convierte así en promotor y abandona su papel de genio para abrirse a la colaboración de sus espectadores para conformar una obra, abierta a la interpretación de quienes la observan y de quienes han contribuido con su experiencia a la culminación de ésta. También ha contribuido a este proceso, la incorporación de técnicas de reproductibilidad y la aparición de nuevas tecnologías.

Los planteamientos de los pensadores inscritos en el post-estructuralismo se oponen a la visión de una producción artística politizada y comprometida en cuanto al análisis de la figura del autor y lector, aún en lo relacionado con la revisión de los contenidos que se analizan desde el punto de vista del lenguaje, encerrando el análisis en un modelo teórico lingüístico, aislado del devenir histórico.

En la segunda mitad del siglo XX se abandonará paulatinamente esa imagen del artista de vanguardia que buscó la autonomía y la casi exclusión del proceso histórico y político, como consecuencia de la crisis del paradigma informalista que reflejaba, además, el giro de la sociedad de posguerra que “poco a poco se fue asentando, repolitizando y convulsionando”.¹⁴⁷ En este proceso, el compromiso político del artista diversificará su campo de acción y dejará de contribuir a la lucha de clases pasando a la reflexión sobre el papel de la política como espacio de lo público y la búsqueda del bien común establecido en el seno de las sociedades de manera colectiva.

A esta búsqueda están invitados todos los ciudadanos, y las reflexiones provenientes del mundo del arte permiten considerar nuevos mecanismos de acción, podemos considerar, por ejemplo, las ideas que reconocen el poder creativo de todos los seres humanos, sin distinción de su actividad, profesión, o clase social.

Destaca el pensamiento del artista alemán Joseph Beuys quien considera que “el hombre está sólo realmente vivo cuando se da cuenta de que es un ser creativo y artístico”¹⁴⁸ y que:

¹⁴⁵ Guasch, A., *El arte último.... Cit.*, pp. 381 y 382.

¹⁴⁶ Marchán Fiz, S., *Op. cit.*, p. XLI.

¹⁴⁷ Guasch, A., *El arte último... Cit.*, p. 117.

¹⁴⁸ Klüser, B., *Op. cit.*, p. 40.

“(…) Siempre se trata de percibir al hombre como alguien que, desde un fondo amplio – al que podemos llamar principio térmico o logos – está obligado a producir algo. En este contexto el hombre es visto como un ser creativo, como un productor, ya sea un jurista cuyos productos acaban en un argumento de defensa, ya sea que acabe en un movimiento o, por así decirlo, en algo más fuerte y más significativo. (...) La frase “todo el mundo es un artista” significa sencillamente la afirmación de que todo ser humano es un ser creativo, que es un creador, y más aún, que puede ser productivo en muchos casos. Para mí es irrelevante si el producto procede de un pintor, un escultor o un físico”.¹⁴⁹

Las ideas de Beuys sobre el autor – artista van más allá de un problema académico y teórico, él plantea la necesidad de que todo individuo debe asumir su papel como ser creador que tiene el poder de transformar su entorno. Esta aproximación resulta interesante en el análisis del arte correo como práctica artística con dimensión política y social, pero también como un mecanismo artístico o una estrategia cultural que permite, mediante la creación, que individuos distantes geográficamente, y tal vez ideológicamente, construyan un espacio de debate y comunicación que favorezca el cambio. En cierta medida, todos los participantes de los circuitos de comunicación del *mail art* asumen ese poder individual del que habla Beuys y lo aportan a una construcción colectiva de una realidad diferente, y lo hacen indiferentemente de ser o no artistas “profesionales”.

De esta manera reconocemos que uno de los grandes aportes del arte correo, y así lo confirman los *mailartistas*, es que dio la posibilidad al artista que trabajaba en solitario abrir su espacio a los otros, a la posibilidad de pensar y planificar ideas en conjunto, a abandonar el aislamiento de su taller y compartir su visión e ideario.¹⁵⁰ Si bien la esencia misma del arte correo es de la existencia de un alma colectiva, se pueden mencionar experiencias relevantes del trabajo en conjunto que va más allá de la participación de cientos de individuos. Es decir, es importante diferenciar la participación colectiva de artistas convocados por un individuo que inicia un diálogo, de una propuesta pensada en grupo, ideada en colectivo. Y sobre esta última categoría podemos destacar experiencias tan relevantes como la del colectivo AUMA, cuyo objetivo fue “la intervención de artistas correo en causas significativas y urgentes relacionadas con cuestiones humanitarias, sociales y ecológicas”.¹⁵¹

En cuanto a la libertad, otro concepto manejado por Beuys referido a la toma de consciencia del yo y al anhelo de un mundo más igualitario, justo y democrático, fue otra seña de identidad del arte correo y se compara con aquella de la que hablaban los artistas conceptuales de los años sesenta, al decir que se “libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno”.¹⁵²

Pero los *mailartistas* se diferencian de los anteriores en la medida que su pretensión no era la de realizar obras de arte inmersas en un circuito institucional artístico, como sí lo reconocía Kosuth para el caso del Arte Conceptual, especialmente lingüístico, quien además, defendía

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁰ Entrevista realizada a José Emilio Antón, en Madrid, 23 de octubre de 2014.

¹⁵¹ Este colectivo, que surge de manera espontánea en 1998, tuvo un comité organizador conformado por *mailartistas* de España, Alemania, Uruguay, Argentina y Puerto Rico, y desarrolló acciones solidarias y políticas hasta el año 2001, en: entrevista realizada a Clemente Padín, vía *e-mail*, 16 de julio de 2014.

¹⁵² Danto, A., *Op. cit.*, p. 37.

la libertad de crear incluso sin hacer referencia a hechos concretos,¹⁵³ sino invadir espacios sociales y políticos.

Esta libertad se vería pronto cercenada, no solo por las directrices establecidas desde la institución artística, sino por los movimientos de mercado del arte y por la censura política e ideológica. El artista se vería sumergido en un sistema de relaciones que han coartado su producción porque en éste no solo interactúan los autores – artistas – creadores con los receptores – espectadores sino que aparecen, o se fortalecen figuras como la del crítico, esencial durante el paradigma de la modernidad, y más recientemente, la del comisario cuyo papel no ha cesado de acrecentarse desde los años sesenta.

El comisario se convirtió en la persona autorizada para decidir sobre el arte. Citando a Carlos Granés, “el artista dejó de ser quien gritaba al mundo cual era el rumbo que debía tomar el arte, la cultura o la sociedad”. Cambió entonces, la manera de organizar una exposición, ya no se decide en forma grupal, por personas de diferentes ámbitos incluidos los artistas, ahora el curador escoge un concepto y va en busca de artistas cuya obra responda a sus *expectativas*. “Este poder generó cierta dependencia, sobre todo entre artistas jóvenes dando lugar a la aparición de cierto servilismo y de una cohorte de seguidores”.¹⁵⁴

Estas nuevas relaciones de poder llevaron a muchos artistas a preguntarse ¿Cómo transgredir los límites que ponen freno a la creación y al anhelo del cambio de una realidad injusta y prejuiciosa; y a un sistema artístico viciado y cerrado? Por ejemplo, los *mailartistas* decidieron consolidar las redes de comunicación para no rendirse frente a un mercado cada vez más ávido de obras con valores exagerados, y casi obscenos, y unas sociedades enfermas de miedo; y así, dar buen uso a aquella libertad de la que tanto se hablaba, tanto en el arte como fuera de su ámbito, en la década de los sesenta y posteriores.

Esta actitud se ha mantenido, con mejores o peores resultados, durante más de cuarenta años de actividad. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, el mundo no ha cambiado. Tampoco el mundo del arte. Pero el valor de esta actitud, de sus acciones, de esta opción de creación está en el poder simbólico de reclamar lo imposible, que permite acercarnos un poco a la realidad deseada; de hacer visibles las grietas por las que aún se cuelan las voces disidentes de un orden injusto y egoísta.

¹⁵³ “La función del nuevo artista radica, según J. Kosuth, en crear nuevas proposiciones y no en repetir, embelleciéndolas, fórmulas del pasado o del arte anterior. ¿Qué es lo que entiende, pues, Kosuth por obra de arte? Una obra de arte es una proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. O más concretamente, una obra de arte es una proposición analítica, en el sentido de que no proporciona ningún tipo de información sobre hecho alguno”, en: Guasch, A., *El arte último ... Cit.*, p. 171.

¹⁵⁴ Granés, C., *Op. cit.*, p. 427 y 428.

Hoy reconocemos que para el artista del siglo XXI se mantiene la disyuntiva de ser productor de mercancías o *trabajador cultural*.¹⁵⁵ Para poder entender esta disyuntiva, y ubicar a los participantes de los circuitos de comunicación y las relaciones entabladas entre ellos, es preciso revisar sus biografías.

Si bien se ha visto que se cuestiona la figura del artista y la orientación de la crítica hacia la biografía en detrimento del análisis de las obras y se ha postulado el análisis estructural; también se ha explicado cómo se ha transformado la idea de un creador, individual y aislado, en un agente que se integra en su contexto y hace llamamiento a los espectadores para que ocupen un lugar central; y la manera cómo han surgido nuevas relaciones entre los sujetos involucrados en los procesos creativos.

Es preciso entonces anotar que este movimiento también se vio reflejado en la historiografía y la teoría, después de los análisis estructuralistas se abrió un nuevo ámbito de investigación en el que el estudio de los individuos, ya no como biografía aislada sino como miembro de un conjunto, como nodo de una red social, adquiere relevancia; además, aparecen nuevos protagonistas entre los que juega un papel fundamental el receptor, las historias mínimas, la simultaneidad de los acontecimientos, en pocas palabras, resurge *el sujeto*.¹⁵⁶

En este proceso de cambio, escenificado entre otras por la práctica del arte correo, aparecen en un lugar privilegiado los nuevos protagonistas: el colectivo que piensa y participa de manera conjunta. Recordemos el concepto *Eternal Network*, de Robert Filliou, cuando él lo formuló buscaba que:

“el propósito del arte fuera hacer más importante la vida que el arte. Esta era la idea central. La hipótesis de Filliou era la de un arte con propósitos de creación permanente, sin géneros, sin estamentos legitimadores, sin ninguna otra finalidad que hacer posible la participación en el juego y la fiesta de todos los que quisieran intervenir (...) Un arte que moviliza el diálogo

¹⁵⁵ Este concepto se encuentra en el contexto latinoamericano de los años setenta. Se reconoce que: “El artista, que deja de reclamarse a sí mismo como vanguardia, debía renunciar a la autonomía idealista que la esfera pública burguesa le concedía al alejarlo de la materialidad idealista de las relaciones sociales para transformarse en un trabajador de la cultura con un papel activo en el proceso revolucionario”.

En los documentos: “Declaración de La Habana” (26 de julio de 1971); los informes de las diferentes comisiones del “Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur” (mayo 1972); “Llamamiento de los artistas plásticos Latinoamericanos” (mayo 1972); “Declaración” que siguió al “Encuentro de Plástica Latinoamericana” (celebrado en la Casa de las Américas de la Habana, octubre 1973), citados en: Vindel, J., *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, Ed. Brumaria, Madrid 2014, p. 185.

A nivel más local, diversos grupos de artistas comprometidos con el cambio político, decidieron aproximarse a los sindicatos de trabajadores y trabajar de la mano con la clase proletaria, uno de los ejemplos es la conformación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, en 1978, en: Espinosa, C. y Zúñiga, A., *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, Ed. STUNAM-UNAM, México 2002. Selección de textos en la *Revista Escáner Cultural*. Edición especial, octubre de 2004. <http://www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava1.htm>. Consulta: 10 de marzo de 2013.

También se reconoce la existencia en espacios más internacionales, “en 1969, varios pintores, escultores y críticos dejaron de llamarse a sí mismos artistas y empezaron a denominarse trabajadores del arte. Al poco tiempo organizaron su propia coalición, la Art Workers Coalition con el objetivo de redefinir su rol social, tomar conciencia del contexto -la guerra del Vietnam- en el que trabajaban y evaluar las políticas y criterios que prevalecían en las grandes instituciones del arte estadounidense, especialmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Aunque estos se deslegitimaron en el sentido que en la junta administrativa del MOMA se encontraban los hermanos Nelson y David Rockefeller a quienes acusaban de apoyar la guerra y tener negocios con compañías armamentistas que se lucraban con la incursión bélica en Vietnam”, en: Granés, C., *Op. cit.*, p. 382 y 383.

¹⁵⁶ Estudio introductorio de: Imízcoz, J. M., “Actores sociales y redes de relaciones: Reflexiones para una historia global” en *Redes Familiares y patronazgo. Aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el Antiguo Régimen*, Universidad del País Vasco, Bilbao 2001, p. 19-30. (Si bien esta referencia bibliográfica hace referencia a un momento histórico distante al de nuestro objeto de estudio, el texto plantea cuestiones historiográficas y metodológicas relacionadas con la búsqueda de una historia global y con la renovación historiográfica de las últimas décadas que supuso el abandono de las perspectivas estructuralistas y permitió lo que se ha llamado el “retorno del sujeto”).

poético entre gentes que jamás hubieran pensado en verse involucradas en procesos de creación compartida”.¹⁵⁷

Es preciso atender entonces a las características de quienes hacen posible, o contribuyen, al establecimiento de este diálogo colectivo, para comprender los productos resultantes de las cadenas de comunicación establecidas a lo largo de las últimas décadas.

Como antecedente a su investigación, Pianowski recoge los datos ofrecidos por la encuesta realizada en 1984 por Michael Crane y Mary Stofflet¹⁵⁸ a un grupo de 65 *mailartistas*, encontramos que más del 90% de los entrevistados provenían de Estados Unidos y Europa, solo un 3% de América Latina. Además, el porcentaje de participación masculina es de un 87% y la media de edad es de 31 años. En cuanto a sus estudios universitarios, más del 90% había realizado grado o posgrado pero solo el 17% lo ha hecho en Bellas Artes, lo que demuestra la gran apertura del sistema para la incorporación de personas ajenas al medio en igualdad de condición y una participación restrictiva al sector social que se reconoce como el detentor del poder: hombres, blancos, de edad mediana.

Sin embargo, la muestra escogida por Crane y Stofflet es minoritaria comparada con los cientos o millares de participantes de los circuitos del arte correo, no es exagerado hablar de estas cantidades ya que existen las pruebas que así lo demuestran, éstas se componen de listados de nombres y direcciones que fueron difundidos entre los participantes en formato de fanzine, revista, o catálogo.

Aun así, es interesante tomar este punto de partida para estudiar los resultados de la investigación de Pianowski. Para empezar, la procedencia de los *mailartistas* revela que continúa una gran concentración en áreas europea y norteamericana, con un número de 649 y de 969 participantes respectivamente. De Asia proceden 92, de África 33, de Oceanía 48 y de Latinoamérica 199. En cuanto a la repartición por género, se ha incrementado notablemente la presencia de las mujeres, siendo ahora un 57% del total, especialmente en los últimos veinte años. El análisis permite también hacer un seguimiento de los perfiles de los *mailartistas* en las diferentes etapas del arte correo¹⁵⁹ concluyendo que más del 75% inició su actividad a mediados de los noventa hasta el presente, etapa que coincide con la aparición y predominio de Internet.¹⁶⁰

El siguiente aspecto a tener en cuenta a la hora de conocer a los *mailartistas* es el tema de las razones o motivaciones por las cuales deciden formar parte de una red de arte correo. Según la investigadora, se pueden resumir en: *actividad profesional*, siendo en su mayoría artistas los que responden a esta idea y en su mayoría provenientes de África (12%) y Latinoamérica (11%); *expresión utópica*, relacionada con la idea de un arte internacional y alternativo, más del 25% de quienes atienden a esta respuesta son latinoamericanos; *interés ocasional*, en esta categoría el mayor número de participantes son de África y Asia, sumando un 69% y sobresale el aumento de casi 10% durante la etapa con presencia de Internet que la anterior; “Network es una categoría en la que predomina la idea de flujo y cooperación en la red, sin jerarquías entre producción y recepción del arte”, en ésta, el 35% de las respuestas son

¹⁵⁷ Welch, C., *Op. cit.*, p. XV.

¹⁵⁸ Crane, M. & Stofflet, M. (eds.), *Op. cit.*

¹⁵⁹ Pianowski estableció cinco fases de evolución del arte correo: 1955-1964; 1965-1974; 1975-1984; 1985-1994 y 1995-2011.

¹⁶⁰ Pianowski, F., *Op. cit.*, p. 224.

de *mailartistas* latinoamericanos; la *producción artística*, de todos aquellos que señalaron esta razón para explicar su interés en el arte correo, el 36% provienen de Norteamérica y el 32% de Latinoamérica. Por último, la categoría *placer* está altamente representada por los norteamericanos, sumando un 33%.¹⁶¹

Como síntesis de esta información, Pianowski nos dice que:

“Analizando los datos obtenidos a partir de la categorización de los motivos de participación observamos que las categorías Network (671) y Producción Artística (648) sobresalen en el panorama total de las citas estudiadas. Este resultado es interesante porque ambas categorías resumen en sí la propia comprensión de lo que es el arte correo, es decir, la puesta en circulación de las más diferentes propuestas estéticas a través de una red de artistas en la cual lo principal es la comunicación y el intercambio de idea”.¹⁶²

Ahora bien, teniendo la información general sobre los *mailartistas* participantes de IUOMA pasamos a interesarnos en las especificaciones de aquellos que contestaron una entrevista concreta realizada por la investigadora brasileña y cuyo origen es de algún país latinoamericano, que representan un 23% del total de cuestionarios aplicados.

Los 27 latinoamericanos que respondieron, del total de 199 participantes en IUOMA, provienen de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Uruguay y Venezuela.¹⁶³ Y el 46% de ellos, reconoce dar gran importancia a la dimensión artística del arte correo y de su producción en la red, el 19% considera relevante la dimensión activista y el 34% la fuerza comunicacional.¹⁶⁴

Los participantes de estos circuitos de comunicación demuestran así su interés de transformar el papel del artista productor en un motor de diálogo, teniendo como base las estrategias creativas. Se aproximan así, más a la noción que presentábamos del *trabajador de la cultura* que a la del productor de mercancías, pero se abandona la terminología propia de las últimas décadas del siglo XX y la necesidad de conciliar sus intereses de una manera gremial, como llegó a suceder en algunos países.

Una vez reconocido el perfil de un sector, visible, de los *mailartistas*, es preciso volver al tema del receptor – espectador como dador de sentido de los discursos ofrecidos desde el autor – creador – colectivo o individual.

Sobre esto, comenta Anna Maria Guasch que “a partir de 1984 la ciudadanía anónima en tanto que principal receptor de los mensajes del colectivo – receptor, y en parte, también emisor como se ha visto – fue paulatinamente sustituida por una audiencia más propia de la comunidad artística (...) la cual se convirtió en la audiencia primordial de sus enfrentamientos con sus estructuras con el poder y con la cultura dominante”¹⁶⁵; este proceso que se puede llamar en cierta medida “Institucionalización crítica”; sin embargo, existió en los márgenes de la institución una creciente resistencia a este sistema que se transformaría más tarde en alternativas disidentes del mismo.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁶² *Ibid.*, p. 250.

¹⁶³ Con excepción de Venezuela, todos los demás países están representados en el análisis que se realiza en la presente Tesis.

¹⁶⁴ Pianowski, F., *Op. cit.*, p. 275.

¹⁶⁵ Guasch, A., *El arte último... Cit.*, p. 491.

En el ámbito latinoamericano, por ejemplo, continuaron las experiencias en las que los ciudadanos, receptores de mensajes, cansados de ser tratados como cómplices pasivos de un orden excluyente, volvieron a ser protagonistas activos, como en décadas anteriores, de la mano de artistas, en acciones de reivindicación de derechos, incluido el derecho a la cultura y a la creación independiente.

Algunos de los mecanismos utilizados fueron los de “contrainformación (usar el sistema para darle vuelta)”, este concepto nos remite a experiencias concretas de acción política desarrolladas a través de la manipulación mediática de radios, periódicos, cine, videos, etc.,¹⁶⁶ “la estrategia de la alegría o bailar hasta perder la forma humana”, durante los años noventa ésta se desplegó como una forma de resistencia conformando un entramado de encuentros microsociales en espacios públicos;¹⁶⁷ o se mantuvo el lema *hazlo tú mismo*, que refleja la idea de la independencia y autonomía como la base de las acciones, esta estética y ética, se posiciona “contra el patrocinio de actividades artísticas que busquen el lucro y la sumisión a las reglas del mercado mediante la delegación de la práctica y la gestión del arte en expertos y profesionales de la cultura, empresas, marcas, gobiernos o instituciones”.¹⁶⁸

Los avances alcanzados en materia de reconocimiento del papel del receptor a lo largo de las décadas centrales del siglo XX se mantuvieron, Camnitzer da cuenta de ello diciendo que “quizá el cambio más radical que se está produciendo es que el público del artista ya no es una masa estática y localizada, un grupo de personas con los pies enterrados en un lugar preciso. El artista hoy tiene posibilidades casi infinitas de definir un público”.¹⁶⁹

Y esta transformación se ha dado de manera continuada desde las experiencias Fluxus de principios de los años sesenta, derivando en los noventa a lo que Nicolás Bourriaud ha llamado la estética relacional que tiene antecedentes tempranos en América Latina, como lo señala Estrella de Diego, quien recuerda que en 1991 Félix González – Torres, artista de origen cubano, “proponía obras en las cuales invitaba al visitante a llevarse algo – por ejemplo, un póster- y a veces, a devolverlo al final de la muestra, siendo uno de los primeros ejemplos del “arte relacional” por implicar de forma directa al visitante”.¹⁷⁰

Este nuevo papel del público viene dado por el cambio de naturaleza de las producciones y prácticas artísticas, en el que ha sido fundamental la asimilación del tiempo, asociándose en ocasiones con el arte efímero que se desvanece en la medida que se ejecuta la obra.

En el caso de Fluxus, el tiempo se asume desde dos perspectivas, lo efímero está presente en las breves *performances*, y en la producción de publicaciones y objetos momentáneos; pero, por otro lado, muchas de sus obras tienen una concepción diferente, a largo plazo, “como es el caso, por ejemplo, de las composiciones musicales que duran días o semanas, las performances que se realizan por fragmentos a lo largo de décadas e incluso las obras de arte que crecen y evolucionan a lo largo de períodos de tiempo igualmente extensos”.¹⁷¹

¹⁶⁶ En el caso chileno destaca, por ejemplo, *Teleanálisis*, un noticiero clandestino que circuló entre 1984 y 1989. *Perder la forma humana... Op cit*, p. 77.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶⁹ Camnitzer, L., *Ibid.*, p. 128.

¹⁷⁰ De Diego, E., *Op. cit.*, p. 167.

¹⁷¹ Friedman, Ken, “Cuarenta años de Fluxus”... *Op cit*. Consulta: 26 de marzo de 2014.

Es así como la relación con el público, se expande y contrae, es dinámica, y abandona la contemplación para pasar a la acción que exige estar atentos si la obra es efímera o constantes si es de larga duración. Sin embargo, estos intentos de acercar el arte al público, han dado resultados dispares, en el caso concreto de Fluxus, se puede decir que después de 1964 muchas de sus acciones quedaron limitadas a foros “donde los artistas presentaban su trabajo, lejos de la rigidez del mundo de las galerías y salas de concierto, pero cuyo público en pocas ocasiones rebasaba al de participantes”.¹⁷²

En el caso del arte correo, el artista no solo define su público, en la medida que lo limita a la hora de enviar su correspondencia a listados cerrados de participantes, sino que lo invita a convertirse en su aliado. Así, el público que es a la vez parte de la red, recibe un envío y reacciona frente a la obra, responde con otra imagen y así se entabla el diálogo.¹⁷³

Además, desde sus inicios se han realizado exposiciones de los productos resultantes de estas comunicaciones, las muestras de Arte Correo se fueron incrementando en la medida que aumentaron también los participantes de los circuitos de comunicación, estas exposiciones se abrieron a espectadores, no participantes del diálogo, y frente a esta alternativa, que se puede considerar conservadora en la medida que recurre a los mismos mecanismos de exposición que el arte institucional nos preguntamos ¿cómo reacciona el público de las exposiciones del arte correo? ¿Son acaso observadores que miran a “escondidas” aquello que en su momento fue privado?

Muchas veces las comunicaciones se entablan entre verdaderos desconocidos, solo saben uno del otro su nombre y el lugar donde reside, pero aun así, entran en sus espacios privados a través del buzón, se instalan en el imaginario de quien recibe y se encuentra invitado, convocado o seducido para responder, pero ¿qué pasa cuando el observador es ajeno?

A esta cuestión Clemente Padín nos responde:

“Imagino que el público seguiría las normativas propias de toda mecánica de recepción. Siempre he pensado que la fruición nunca sería igual a otra en razón del desigual desarrollo de cada uno, el gusto está reglado por el nivel evolutivo que haya alcanzado cada área del desarrollo humano de acuerdo al lugar y al tiempo en que se vive, del nivel que hayan alcanzado las fuerzas productivas y al nivel de las experiencias personales...ni que hablar de los otros componentes constitutivos, el género, la edad, la raza, etc....si lo que se pregunta es si un espectador de Arte Correo opera de manera diferente a un espectador de arte en general...se podría decir que sí, en razón de los distintos formatos (p.e., predominio de postales en vez de cuadros o esculturas): en razón de la temática (actualidad v. temática perimida), en razón de la permisividad al permitirse tocar y manipular las obras (para develar su información)”.¹⁷⁴

Para finalizar, es posible concluir que en la práctica del arte correo existen diferentes agentes culturales que se interrelacionan y mutan de función del papel que esté asumiendo cada uno en un momento determinado, y que éste no depende de la nacionalidad, profesión u otra categoría social.

¹⁷² Estella, I., *Op. cit.*, p. 40.

¹⁷³ “Es el artecorreo el que finalmente materializa el proceso por el cual el receptor se vuelve autor y el autor receptor, otorgando un plus de sentido a este cambio de roles, por el intercambio horizontal abierto entre artistas y no artistas: estrategia propia y única del artecorreo en el período que nos ocupa”, en: Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 17.

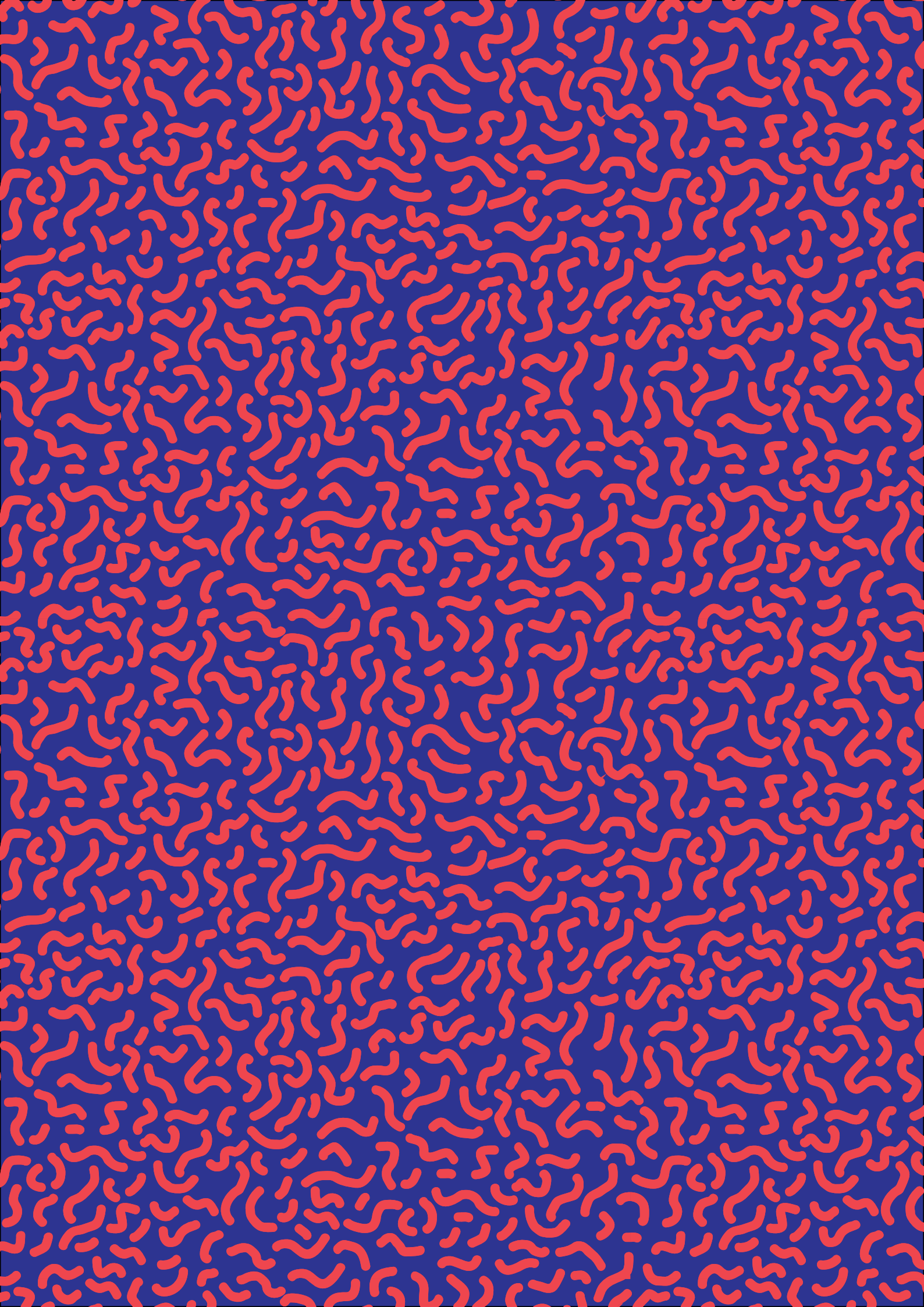
¹⁷⁴ Entrevista realizada a Clemente Padín, vía *e-mail*, 16 de julio de 2014.

Primero, el autor – artista se desvanece en un colectivo, conformado por creadores y receptores de mensajes; se vale del proceso de apropiación o reutilización, tanto de material como de conceptos y sobre todo, de sistemas sociales¹⁷⁵ que utilizan para dotarlos de nuevos sentidos - como el caso del sistema de correos que se transforma en aliado, en soporte de creación - para construir sus obras – cosas, envíos –.

Segundo, el receptor – autor, se ve invitado a participar en un diálogo transnacional y decide participar siguiendo las indicaciones del remitente o bien, promoviendo nuevas temáticas de acción. Tercero, el público que visita las muestras de los mensajes intercambiados por los miembros de la red, o de las respuestas de los artistas a convocatorias colectivas.

Desaparecen entonces, la figura del jurado, el crítico, el comisario, y también la noción de *obra de arte* en cuanto no pertenecen a un circuito institucional artístico, si no que forman parte de un sistema de comunicación que trasciende el arte y se instala en la cotidianidad de la vida misma.

¹⁷⁵ Sobre este tema es interesante la propuesta que hace Bourriaud, N., *Postproducción...* Cit. p. 123.



LO LATINOAMERICANO EN EL ARTE CORREO: COMUNIDAD MÁS ALLÁ DEL TERRITORIO

*... la búsqueda de nuestro propio hallazgo*¹

La práctica del arte correo - sus orígenes, características y desarrollo - visibiliza un aspecto que no ha pasado desapercibido en el mundo del arte y ha sido trascendental a la hora de determinar la inclusión de una obra, tendencia o artista, en un sistema cultural institucionalizado y jerarquizado. Este aspecto es el origen del creador, ya sea geográfico, social o cultural.

Se ha visto que los participantes de los circuitos de arte correo provienen de diferentes lugares, y que todos responden a convocatorias o entablan diálogos sin restricciones de idiomas u origen. En esta medida, es relevante hacer una aproximación a la cuestión de las categorías en el arte, en específico, es de gran interés comprender la construcción de la idea de un arte latinoamericano ya que se ha demostrado que los *mailartistas* provenientes de países de esta región han contribuido de manera significativa en el desarrollo de esta práctica.

De esta manera, se cumplen dos metas relevantes para esta investigación. Por un lado, se delimita el estudio a América Latina, otorgando así una estrategia metodológica que permite analizar un *corpus* de fuentes determinado e identificar de qué manera los artistas se apropiaron y respondieron a contextos socio políticos específicos y desentrañar su legado.

Por otro lado, nos permite reflexionar sobre la pertinencia, objetivos y consecuencias, del proceso de invención del concepto de arte latinoamericano, desarrollado tanto desde dentro del continente a través de teóricos, historiadores, artistas, comisarios y demás agentes culturales; como desde fuera, en las ciudades e instituciones tradicionalmente concebidas como el centro del arte; frente a un proceso de construcción interna, de interacción, desde las bases de la sociedad.

En este sentido, se analizará la obra de los artistas provenientes de esta zona geográfica, quienes a través de sus envíos trascendieron una categoría creada desde la institucionalidad y se convirtieron en promotores, al lado de europeos y estadounidenses, en mayor medida, de una manera de creación transnacional, que intentó derribar todas las fronteras, sin dejar de analizar y reflexionar sobre las realidades locales.

¹ Olea, Héctor, "Reflejo constelar: los textos", en: Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918 – 1968, del 12 de diciembre de 2000 al 27 de enero de 2001, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 61.

2.1 ARTE LATINOAMERICANO, A DEBATE

... *Si no conoces la respuesta, discute la pregunta*

Clifford Geertz

La práctica del arte correo - sus orígenes, características, protagonistas y desarrollo - visibiliza un aspecto que ha sido trascendental a la hora de determinar la inclusión de una obra, tendencia o artista en un sistema cultural institucionalizado y jerarquizado como el occidental. Este aspecto es el origen del creador, ya sea geográfico, social o cultural.

Se ha visto cómo en los años centrales del siglo XX diversos colectivos reivindicaron el derecho a que sus creaciones y postulados formaran parte de la institución del arte (museos, galerías, universidades, revistas) ubicada en el centro - en esos años Estados Unidos, concretamente Nueva York, que se alternaba en menor medida con París en el espacio europeo-, logrando abrir puertas al arte feminista, *latinoamericano* o étnico, por citar ejemplos que reflejan rasgos de identidad vinculados al origen de los artistas o al *lugar* desde donde ubicaban sus discursos.

Sin embargo, estas manifestaciones fueron absorbidas debido a la estrategia de la *denominación* que permite controlar, en este caso las expresiones culturales basadas en las identidades y las prácticas que las encauzan, a partir de la dación de un nombre/categoría que desactiva la irrupción, la resistencia o la disidencia.

Por esta razón es relevante hacer una aproximación a la cuestión de las categorías en el arte vinculadas al origen de las creaciones, porque entrañan en sí algunas paradojas. En específico, es de gran interés comprender la construcción de la idea de un *arte latinoamericano* ya que en el intento se han priorizado ciertas expresiones o prácticas, en detrimento de otras; ignorando procesos que surgieron desde la base social y que afianzaron lazos, construyeron comunidad y pusieron las bases de algunas prácticas de arte contemporáneo hoy reconocido como vanguardista, a favor de manifestaciones artísticas desarrolladas en espacios de élite a espaldas de los procesos sociales, políticos o económicos de la región.

En esta lógica de exclusión/inclusión, cuyos extremos están teñidos de ambiciones mercantilistas, los participantes de los circuitos de arte correo han demostrado la posibilidad de crear una vía alternativa que permite dar visibilidad a la diversidad, evitando las categorías, proviniendo ellos mismos de diferentes lugares del mundo y respondiendo a convocatorias o entablando diálogos sin restricciones de idiomas u origen, permitiendo actuar con libertad y evitando el sometimiento a los parámetros de la institución dadora de legitimidad.

En este marco, el estudio de los aportes realizados por los *mailartistas* provenientes de países de América Latina y de su contribución significativa en el desarrollo del arte correo, nos permite reflexionar sobre la pertinencia, objetivos y consecuencias, del proceso de creación de un concepto de *arte latinoamericano*, desarrollado tanto desde dentro del continente a través de teóricos, historiadores, artistas, comisarios y demás agentes culturales; como desde fuera, en las ciudades e instituciones tradicionalmente concebidas como el centro del arte.

2.1.1 Escenario

América Latina² no solo es la denominación dada a un espacio geográfico, también es la construcción de un escenario geopolítico, cultural, social y económico donde se han llevado a cabo encuentros – marcados por el conflicto y la tensión – entre culturas y superposición de tiempos históricos diferentes. Este proceso ha dado paso a la conformación de nuevas entidades étnicas y culturales y al desarrollo de experimentos sociales y económicos; también políticos.

Tras la independencia política, la región continuó cambiando, el proceso de construcción de unidades nacionales y su inserción en el orden mundial llevó a los nuevos estados a entablar relaciones con el resto del mundo a partir de nuevas dependencias, principalmente en materia económica y como consecuencia de esto, también en el ámbito cultural e ideológico.

Esta dependencia se ha visto modificada, especialmente a partir de los procesos de globalización del siglo XX y XXI, en la medida que han aumentado los canales de intercambio y comunicación. Actualmente, es posible decir que la región ha desbordado las fronteras físicas, y lo pretendidamente latinoamericano se expande por Norteamérica y Europa fundamentalmente, a través de su población migrante. Este proceso de desterritorialización ha dado origen a nuevos sujetos históricos, y *lo latinoamericano* se ha convertido en una fuerza social, pero también en un mercado susceptible de ser agente de cambio con la posibilidad de revertir esa dependencia macroeconómica y cultural de nuestros países a partir de la producción y consumo de bienes simbólicos propios, o asimilados y regurgitados como tales, debido a la dispersión por el mundo y la interacción con otros espacios.³

Esta historia compleja, no menos que la de otras regiones del mundo pero sí de gran impacto en el imaginario y la construcción de Occidente debido a las características del proceso de colonización e independencia de las metrópolis y a la relación con centros de poder como Estados Unidos, ha arrastrado consecuencias relevantes para su población, desarrollo y producción cultural, tales como los altos niveles de desigualdad y exclusión social, la complejidad de los sistemas políticos, la persistencia de prácticas ambiguas en la cultura ciudadana, los desafíos de la violencia, la corrupción, la injerencia extranjera, etc.; pero también, el trabajo constante, la visión plural, la flexibilidad a la hora de afrontar la realidad, la riqueza y la diversidad social.

Estos factores han impulsado un movimiento permanente en los principios políticos, en las acciones sociales y preocupaciones culturales que sin duda, nos llevan a pensar que una de las palabras que mejor puede definir la historia y presente de la región es: transformación.

² “El término nació en el contexto de la política exterior francesa de la década de 1850, para abarcar tanto las tierras que habían sido colonias españolas como portuguesas, desde el Río Grande en Norteamérica hasta el Cabo de Hornos, y el Caribe tanto franco como hispano parlante. En consecuencia, si bien el término no aparece en un principio con un sentido de unidad interna, ya hacia final de siglo fue de gran utilidad en el argumento político continental, al promocionar una solidaridad económica y un apoyo en contra de la explotación neocolonialista. Culturalmente sigue siendo un término bastante problemático, porque abarca pueblos muy diversos y tradiciones culturales y costumbres grandemente diferencias entre sí”, en: *Arte en Iberoamérica. 1820-1980*, Ades, Dawn, 1989, Catálogo de exposición, Palacio Velázquez, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, p. 1 y 2.

³ Esta idea ha sido desarrollada por Néstor García Canclini, antropólogo y crítico cultural argentino, en: García Canclini, N., *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Ed. Paidós, Buenos Aires 2002, 116 pp.

Si nos centramos en el mundo del arte, podemos decir que esta propensión a la transformación ha sido interpretada de múltiples maneras: se ha revisado de manera negativa insistiendo en la carencia de un arte propio, independiente y en la pretensión de asemejarse cada vez más a los modelos de los centros hegemónicos, a través de estrategias de copia. Pero también, se ha desarrollado una tendencia historiográfica y teórica que considera que los procesos ocurridos en la región, ligados a la producción artística europea o estadounidense, han logrado generar una producción simbólica diferenciada en la medida que se parte de elementos propios de la realidad circundante y del conocimiento de modelos extranjeros que se reinterpretan, se reconstruyen, se olvidan y nace de esto un proceso creativo, una nueva manera de percibir la realidad, de plasmarla en obras y procesos propios de las artes.

Estas dos formas de percibir el arte de la región y el proceso de transformación que se llevó a cabo en el siglo XX se pueden identificar con más fuerza a partir de los años sesenta, cuando el medio artístico - productores, críticos e historiadores - empieza a abandonar, de manera paulatina, la perspectiva nacional de los procesos creativos para dar paso a una mirada regional⁴ y a la formulación de nuevos interrogantes: ¿Existe el arte latinoamericano? ¿El arte latinoamericano debe responder a una cuestión de identidad?

Para responder a estas preguntas se dieron cita en diversas ocasiones teóricos y artistas de la región en simposios y encuentros;⁵ se organizaron exposiciones antológicas; se escribió con asiduidad en medios especializados sobre la cuestión. Ha sido tan significativo el trabajo en torno a este tema que a día de hoy, se sigue reconociendo que el interés por encontrar un *arte latinoamericano* o por definir *lo latinoamericano* ha sido uno de las grandes obsesiones de la región.

Pero, ya entrado el siglo XXI, en un contexto de globalización cada vez más arraigada, ¿es pertinente continuar haciéndonos esa pregunta o debemos plantear otros interrogantes que ofrezcan elementos nuevos a la hora de entender la producción artística, ya no en clave regional, sino como parte de la tensión local – global? O simplemente, ¿es hora de considerar la producción artística de la región más allá de sus fronteras, centrándonos en estrategias culturales, diálogo social o impacto económico más que en su origen geográfico?

Con el fin de comprender estas cuestiones, es preciso hacer un repaso de lo ocurrido en el último tercio del siglo XX, y conocer el contexto de la región, que no fue ajeno al desarrollo histórico producido tras la Segunda Guerra Mundial y al escenario de la Guerra Fría en el que surge un nuevo orden de naciones, caracterizado por la definición de un Primer Mundo

⁴ Florencia Bazzano-Nelson cita la obra de Ángel Guido. *Redescubrimiento de América en el arte; El Ateneo*; y de Felipe Cossio del Pomar, quien incluye varios capítulos sobre arte latinoamericano en *La rebelión de los pintores: ensayo para una sociología del arte*. Ver: Bazzano-Nestor, F., “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en: Traba, M. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires 2005, pp. 9-32.

⁵ Los más importantes, según el autor Juan Acha, fueron: El encuentro realizado en Quito en 1970, patrocinado por la Panamerican Union, de donde surgió la publicación *América Latina en sus artes* editada por Damián Bayón y publicada en 1973 por la editorial Siglo XXI. El segundo simposio de relevancia se realizó en Estados Unidos, patrocinado por la Universidad de Austin, en Texas, y por la revista *Plural*, en 1975 y organizado por Damián Bayón, éste es conocido como el “simposio de Austin”. En 1978 se realizaron varios de importancia, el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos en Caracas; Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en México; Situación y perspectivas de las artes visuales en Latinoamérica, organizado por la UNAM, México; el correspondiente simposio de la Primera Bienal Latinoamericana de São Paulo; y en Argentina, uno promovido por la Sección Argentina de la Asociación de Críticos de Arte, en: Olivar Graterol, D., “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”, en: *Semiosfera*, Ed. Universidad Carlos III, Madrid, marzo 2014, p. 172-195.

A finales del siglo XX se organizaron dos Foros de gran relevancia en la ciudad de Badajoz (España). A partir de los cuales se publicó el libro: Mosquera, G. (coord.), *Adiós identidad: Arte y cultura desde América Latina (I y II foros latinoamericanos)*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz 2001, 206 pp.

integrado por los países capitalistas avanzados; el Segundo, conformado por los socialistas y el Tercero, por aquellos estados llamados subdesarrollados (término que se reemplazaría por otro *políticamente correcto*: países en vías de desarrollo), condicionó el lugar de los latinoamericanos en el panorama mundial.

Las tendencias políticas de la región respondieron a la polarización del mundo. Por el temor al contagio del bloque soviético⁶ los estados sufrieron graves injerencias de fuerzas externas, llegando a verse inmersos en guerras civiles financiadas desde el extranjero o sufrir largas dictaduras tras golpes de estado orquestados con el apoyo exterior. Los años setenta y ochenta en América Latina son recordados especialmente por el avance del militarismo y la crudeza de las dictaduras en Argentina, Chile, Uruguay y Brasil, donde se restringieron significativamente las libertades y los derechos de los ciudadanos.

Este panorama no fue exclusivo del Cono Sur, por ejemplo en Perú se instauró la dictadura en 1968 hasta 1980; y si bien en otros países no se establecieron regímenes dictatoriales en los años que enmarcan esta investigación, algunos de ellos sufrieron cruentas guerras en contra de la disidencia política (caso de Centroamérica: El Salvador y Nicaragua) o se establecieron regímenes en apariencia democráticos como en México o Colombia⁷ cuya realidad cotidiana distaba mucho de la aparente normalidad – y democracia – política.⁸

A nivel socioeconómico se puso en marcha el modelo de industrialización por sustitución de importaciones que llegaría a agotarse debido al creciente aumento de la deuda para desarrollarlo, lo que llevaría a los Estados a orientar su economía nuevamente a la exportación de materias primas y a negociar con los centros de poder, especialmente con Estados Unidos, salidas pactadas a la deuda, que pasaron de ser coyunturales a afectar su devenir estructural.

Este proceso desembocaría en la llamada “crisis de la deuda” de América Latina iniciada en los años ochenta, creando un efecto devastador por el aumento del desempleo y la inflación, condenando a generaciones enteras a vivir con rentas cada vez menores, sufriendo las inclemencias de la subalimentación, la pobreza y en algunos casos, la falta de libertades. Inclemencias que se verían reforzadas en los años noventa con la consolidación de las medidas neoliberales tomadas por los gobiernos de gran parte de la región y la perpetuación de la situación subordinada en el escenario internacional.

En el ámbito cultural y artístico, América Latina también ocuparía un lugar relegado a la sombra del nuevo protagonismo estadounidense, alcanzado tras el hundimiento de Europa como consecuencia de la guerra, y que se vería reflejado en la fuerza del expresionismo abstracto o posteriormente el *pop art*, el minimalismo y ya en los años sesenta y setenta el arte conceptual.

⁶ Debido, especialmente, al triunfo de la revolución cubana (1959), acontecimiento que marcó un antes y un después en la historia de la región; y al ascenso al poder de Salvador Allende en Chile (1970).

⁷ La única dictadura del país en el siglo XX se instauró en 1953 durante 4 años, pero está fuera del marco temporal de esta investigación.

⁸ Se debe precisar que no se equipara democracia electoral con justicia y cohesión social. Como bien lo recuerda el historiador americanista, Pedro Pérez Herrero, “el hecho de que los gobiernos fueran elegidos a través de las urnas en vez de impuestos por las armas o designados por un reducido grupo de notables, no fue sinónimo de una mejora automática o mecánica en la distribución del ingreso, la extensión del respeto de la ley, la ampliación de la libertad de expresión, y la confirmación de la división de poderes. Tampoco se puede caer en el otro extremo y considerar que como las diferencias sociales fueron profundas y dado que el ejercicio de la Justicia no fue adecuado, todas las experiencias políticas deban ser consideradas como dictaduras en el contexto de ausencia del Estado de Derecho”. en: Pérez Herrero, P., *Op. cit.*, p. 193.

Frente a la relectura de las vanguardias históricas y al cambio de centro de poder artístico, en consonancia con los procesos de crecimiento de las naciones latinoamericanas y de la irresoluta cuestión de la identidad de la región, el siglo XX fue tiempo de búsqueda y transformaciones que llevarían a crear un panorama artístico complejo. Se inició la construcción de un imaginario y de una identidad artística diferenciada, basada en un principio en las peculiaridades del acervo tradicional y en la recuperación de un pasado prehispánico, llevado, en algunos casos, a la hipérbole del realismo mágico, el surrealismo o el exotismo, rescatando no solo los temas propios de la región, sino las técnicas del arte popular.

Además, en las primeras décadas del siglo algunos artistas latinoamericanos radicados en el extranjero, tal como el uruguayo Rafael Barradas, se aproximaron a los debates sobre las vanguardias y plasmaron en su obra las nuevas tendencias; y en el interior de la región, tanto los que se quedaron como los que regresaron tras cortas estancias en Europa emprendieron la búsqueda de un lenguaje que permitiera dar cuenta de los acontecimientos de la realidad socio-política.

Esta fue una época de gran actividad intelectual y artística reflejada en exposiciones y eventos, manifiestos y revistas; los agentes culturales expresaron sus ideas sobre el papel del arte y del artista en la sociedad, sobre el pasado, la revisión o negación de la etapa colonial y la cultura europeizada, el nacionalismo en oposición al internacionalismo y lo regional frente a lo central hegemónico.⁹

Ya a mediados de siglo las preguntas cambiaron debido a las nuevas realidades de la región -el desarrollismo en ciertos países, el crecimiento de las ciudades, el anhelo de modernidad, el mayor contacto con el arte internacional gracias a espacios como la Bienal de São Paulo y los viajes- a las que los artistas respondieron con nuevas propuestas como los movimientos óptico – concreto – cinéticos, cuyas obras tuvieron una real connotación internacional y latinoamericana.

En la obra de estos artistas podemos observar dos tendencias. Por un lado, una que deriva de la abstracción y que consolida el lenguaje formal – estructuras, ritmos, composición, color-; por otro, una primera aproximación a la *performance*, al arte relacional o la instalación, en los que la participación del público sería fundamental, dando así, nuevamente, un espacio al pensamiento de lo social en los procesos creativos y al cuestionamiento del arte asociado a la producción de objetos. En este sentido podemos pensar en los *parangolé* de Hélio Oiticica o en la producción de Lygia Clark, una de las fundadoras del movimiento neoconcreto en Brasil.

Esta nueva perspectiva se fue afianzando en la región hasta llegar a consolidarse una producción artística basada por un lado, en la reflexión sobre la naturaleza del arte y la determinación del concepto como punto de partida; y por otro, en la problemática político – social desde una visión crítica.

Sin embargo, esta producción seguía adoleciendo de una doble exclusión. Por un lado, la de los centros de poder, donde se ignoraba la trascendencia de los hallazgos realizados en zonas periféricas; por otro, dentro de la misma región, la crítica especializada se encargó de desactivar estas manifestaciones otorgando el estigma de “copia” de modelos extranjeros o desestimando las experiencias del arte vanguardista de la época.

⁹ Ades, D., *Op. cit.*, p. 125.

En palabras de Marta Traba, “una estrategia de defensa frente a los ensayos de colonización cultural, era rechazar los cambios exigidos por el terrorismo de las vanguardias; permanecer fieles a una concepción personal pensada siempre vis-à-vis de la comunidad”.¹⁰ Y así justificó el encumbramiento a artistas en América Latina que *resistieron* a las influencias externas y abordaban temáticas locales, a través de la pintura, la escultura y el dibujo.

Surge así un doble significado para la palabra *resistencia*, una aplicada a la negación de los modelos extranjeros; y otra a los propios, también con pretensiones hegemónicas, mediante la oposición a la institución, tanto gubernamental, social, moral y también artística, que limitaba la comunicación y la experimentación por temor al desmantelamiento del orden y la autoridad, dando paso a alternativas que más que resistir, terminando disidiendo.¹¹

En los escenarios represivos y dictatoriales este sector actuó como mediador social hasta 1985 aproximadamente, momento de avance de los procesos de democratización política y de consolidación del dominio simbólico del mercado con la consecuente instrumentalización del arte como mecanismo de diferenciación social por su condición de portador de prestigio, lograda gracias a la alianza entre democracia y mercado del orden neoliberal,¹² sin embargo, se mantuvieron vigentes algunas prácticas que ahora se enfrentaban a un nuevo modelo, esta vez condicionado por el dinero.

2.1.2 Construcción de un concepto

En el escenario de transformación del arte en la región renació un antiguo debate¹³ en torno a la existencia de una esencia latinoamericana, ahora aplicada a la creación de productos simbólicos, que trascendía los procesos de identificación de expresiones artísticas con un carácter eminentemente nacional. Estas reflexiones, que se intensificaron a partir de los años sesenta, se relacionaron con el asunto de la identidad y del lugar de *lo latinoamericano* en el mundo.¹⁴

Aproximarnos a estos temas nos permitirá entender los cambios en las premisas teóricas que se han dado en el último tercio del siglo XX y encauzar el análisis del arte correo, y su dimensión latinoamericana, en un contexto amplio de pensamiento y creación.¹⁵

¹⁰ Intervención de Marta Traba en el Simposio de Austin, en: Bayón, D., *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila Editores, Caracas 1977, p. 38 y ss.

¹¹ Estas manifestaciones artísticas fueron invisibilizadas en su momento, pero gracias a la historiografía contemporánea podemos hoy reconocerlas como parte de la historia del arte occidental, y en algunos casos, pioneras en el desarrollo del llamado “Arte Conceptual”, categoría que sería revisada para reemplazarla por la de “Conceptualismos”, desde una perspectiva más incluyente.

¹² Peluffo Linari, G., “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”, en: Mosquera, G., (coord.), *Op. cit.*, p. 54.

¹³ A finales del siglo XIX, se había dado un debate similar y surgiría entonces un *pensamiento americanista*, protagonizado por autores como José Martí (Cuba); José Enrique Rodó (Uruguay) o José Vasconcelos (México), orientado a la búsqueda de una identidad común de los países “*herederos de la cultura hispánica*”. Para conocer más en profundidad el tránsito de un pensamiento *americanista* a uno *latinoamericanista*. Consultar: Olívar Graterol, D., *De la necesidad a la búsqueda... Cit.* 505 pp.

¹⁴ En este proceso, que lleva décadas de evolución, ha sido relevante la labor de un sinnúmero de estudiosos entre los que destacamos a Damián Bayón, Juan Acha, Marta Traba; posteriormente, Nelly Richard, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, Gabriel Peluffo, Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez, entre otros muchos.

¹⁵ Para lograr una revisión integral se ha tenido en cuenta la producción bibliográfica de los investigadores, historiadores y críticos, pero también, las actas de los diversos encuentros y simposios que se realizaron en los cuales debatieron sus ideas e intercambiaron conocimientos, ejercicio que valió para consolidar este pensamiento con orientación latinoamericanista. Asimismo, se analizaron textos publicados en catálogos de exposiciones, en los que se establecen las bases de la elección de determinados artistas y especifican conceptos que manejan a la hora de abordar el tema del arte latinoamericano.

2.1.2.1 identidad

La cuestión de la identidad ha sido considerada, hasta el siglo XXI, uno de los pilares de la búsqueda del *ser latinoamericano* y de la construcción de esta entidad. Las raíces de esta tendencia se encuentran a mediados del siglo XIX cuando los nuevos Estados – nación americanos tuvieron que esforzarse por conocer y cartografiar sus territorios, reconstruir instituciones, crear un imaginario común, equilibrar los nuevos principios políticos - la fuerza del liberalismo frente a las huellas del Antiguo Régimen – y por ubicarse en el orden mundial.

En este proceso, la necesidad de generar un sentimiento común que los identificara como una comunidad fue uno de los principales objetivos de los incipientes gobiernos republicanos y ésta se construiría a partir de elementos unificadores como la lengua o la religión. Pero también a través de la imagen. Se invirtió en el desarrollo de pintura histórica e institucional, en viajes por los territorios que fueron documentados con acuarelas y dibujos del paisaje natural y humano, y se abrieron espacios para una vertiente costumbrista. Sin embargo, el arte decimonónico culminó bajo el peso de las recién creadas Academias, de la solidez de la tradición pictórica europeo – renacentista y de los valores foráneos sobre la belleza; fue preciso esperar algunas décadas para empezar a hacerse preguntas desde el arte, sobre el impacto del proceso histórico en los procesos creativos e intelectuales de los nuevos Estados.

En esta búsqueda se mezclaron las pautas del arte europeo modernista con el tratamiento de temas locales, claro ejemplo de esto es la obra del pintor argentino Pedro Figari (1861 – 1938), la del uruguayo Joaquín Torres García (1874 – 1949), quien mediante signos y formas abstractas propuso la recuperación de una esencia prehispánica, la inclusión de lo místico en las pinturas de Xul Solar (1887 – 1963) o la revisión del paisaje del venezolano Antonio Reverón (1889 -1954).

Por otro lado, el indigenismo y el realismo social llegaron a su esplendor, convirtiéndose en algunos casos en políticas de estado, por ejemplo en México, el indigenismo fue entendido “como una actitud de alabanza y fomento de los valores nativos pero también como un espacio que reunía actitudes diferentes por un lado, se tenía fe en el arte nativo pero se advertía de los peligros encerrados en la admiración burguesa por lo popular”.¹⁶

El pensamiento de artistas, escritores o filósofos fue reflejado en publicaciones como *El Machete* (1924), fundada por el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que se convirtió en el órgano oficial del Partido Comunista Mexicano, ligada estrechamente al movimiento de los muralistas; *Amauta* (1926), dirigida por el escritor José Mariátegui, quien fundó el partido Socialista en Perú, y comprometida políticamente; o *Martín Fierro* (1924), de Buenos Aires, que apostaba por un modernismo cosmopolita y cuyo principal escritor era Jorge Luis Borges.¹⁷

Estas serían algunas de las primeras manifestaciones de un movimiento cultural que daría paso al surgimiento en América Latina de una crítica de arte profesionalizada, una producción simbólica de contenidos trascendentales para el desarrollo de las artes y del pensamiento de la región, que se consolidaría a partir de 1961 gracias al cambio de orientación en el análisis

¹⁶ Ades, D., *Op. cit.*, p. 205.

¹⁷ *Ibid.*, p. 130-132.

liderado por la historiadora y crítica de arte Marta Traba,¹⁸ sobre la producción artística de la región en busca de elementos comunes, y se entendiera ésta como una manifestación y respuesta a contextos similares de naciones que hasta los años sesenta habían vivido aisladas en sus respectivos procesos políticos y creativos, aún cuando éstos fueran análogos entre sí.

Traba parte de la idea de que la identidad “no se basaba ni en homogeneidad ni tampoco en la exaltación del exotismo autóctono, dos conceptos que rechazaba con vehemencia. En vez de eso, la fundamentaba en la diferencia tanto cultural como geográfica, en la complejidad y en el desigual desarrollo sociopolítico que identifica a más de una veintena de países en la región”.¹⁹

Pero, ¿cómo entender *una identidad latinoamericana* basada en la diferencia?, en ese caso tendríamos identidades diversas, que responderían a la diversidad geográfica y cultural que señala Traba, y que es realidad en la región. ¿Por qué no valorar entonces las identidades locales que se entrelazan con las de género, edad, raza/etnia, afinidades culturales o vocacionales, prestando atención a factores más complejos que el simple hecho de haber nacido en un mismo territorio, ya extenso de por sí? ¿Por qué insistir en encontrar una identidad común?

Para Jorge Alberto Manrique, escritor, investigador y académico mexicano, una característica de la cultura latinoamericana es la “necesidad de dar cuenta de sí mismo, de explicarse a sí mismo y de explicarse hacia los demás, explicarse hacia los otros”.²⁰ Esta posible respuesta resulta insuficiente porque esa necesidad a la que Manrique alude, no sin acierto, está presente en todas las comunidades o naciones que en algún momento de la historia se preguntan por su identidad. Además, no advierte que en el caso de América Latina el intento por ubicarse frente “al otro” se hace aún más complejo porque pone en evidencia características de las sociedades de la región, donde la figura *del otro* no se ubica en un territorio diferenciado, no es solo europeo o estadounidense, asiático o africano, también es indio o negro, zambo o mulato, también es pobre o campesino, rico o ciudadano.²¹ *El otro* vive en la calle más próxima o en la casa contigua. Y es esta diversidad, y complejidad socio-cultural la que explica el hecho de que:

“El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque le resulta difícil saberlo [...] El latinoamericano sufre a menudo un complejo en la encrucijada que lo conduce a afirmarse mediante relatos ontologizadores. O proclama que es tan europeo, indio o africano como cualquiera – o aún más – o se acompleja por no serlo del todo. Cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista o se siente víctima de un caos y escindido entre mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga. Además, América Latina ha sido el espacio de todas las esperanzas y de todos los fracasos”.²²

Tal vez éste sea el rasgo de identidad: El desconcierto.

¹⁸ En este año publica el libro *La pintura nueva en Latinoamérica*, que ponen las bases de la reflexión teórica sobre la existencia de un arte propio de la región, en: Ramírez, M., “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”, en: Traba, M., *Op. cit.*, p. 45.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Intervención de Jorge Alberto Manrique en el Simposio de Austin, en: Bayón, D., *Op. cit.*, p. 68.

²¹ Esta realidad está presente en otros espacios geográficos también, con más o menos intensidad, especialmente en la época actual, en la que la movilidad se ha masificado y las migraciones intensificado.

²² Mosquera, G., “Sobre Arte, Política y Milenio en América Latina”, en: *Strategies for survival-now! A Global Perspective on Ethnicity, Body and Breakdown of Artistic System*. p. 390, citado en: Guasch, A., *El arte último... Cit.*, p. 575.

Pero en los años sesenta, setenta e incluso ochentas, en un mundo convulso y polarizado, se insistió en encontrar los fundamentos de la identidad latinoamericana reflejada en las artes, apelando a la especificidad de la cultura(s) de la región, a la búsqueda de la pureza con respecto a otras entidades geográficas, culturales e históricas, al desarrollo propio de una estética y al reconocimiento de la diversidad.²³

Este esfuerzo ha tenido resultados dispares, según Darcy Ribero, intelectual y político brasileño (1922 – 1997), implicó la búsqueda de una autenticidad que *jamás se ha logrado alcanzar* como consecuencia del proceso histórico vivido, porque ya desde los primeros años republicados las élites insistieron en transplantar rasgos culturales de otros contextos, aspirando a representar lo que entendían por una *cultura superior* viéndose envueltos en una doble frustración: la de no lograr esa cultura anhelada mediante la adaptación de códigos exógenos y la de ser miembros de una sociedad subalterna inconforme con su realidad.²⁴

Las ideas de mimesis, de transplantación o de copia han sido recurrentes a la hora de explicar los rasgos de *lo latinoamericano* y se han considerado obstáculos para lograr consolidar un arte diferenciado, por lo tanto, esas ideas fueron contrarrestadas con la incitación a la *resistencia*, a la búsqueda de la *autenticidad* o a la defensa de *lo propio*. Esto se entendía, en el contexto de los intelectuales de la región de los años setenta, como una reacción frente a los modelos hegemónicos provenientes de Estados Unidos y Europa; en consecuencia, la *autenticidad* se intentó definir como la *deliberada proyección de nuestro verdadero yo* y sería el concepto clave que identificaría el nuevo arte de América Latina, en el que *la reivindicación de la “diferencia” (...)* que se lograría en la medida que los propios artistas aceptaran la especificidad geográfica e histórica de su contexto.²⁵

Frente a estos postulados surgió otra tendencia de pensamiento que acepta que la región ha sido escenario de encuentros - a veces choques - culturales e históricos, y que el debate desgastante sobre quiénes somos no pasa por la búsqueda de la autenticidad, sino por la aceptación de la yuxtaposición y la tensión.

La primera señal de esta tendencia, que más tarde sería encajada en la perspectiva posmoderna, se dio en los años veinte en Brasil, con el tan mencionado *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, donde expresa que la especificidad de los latinoamericanos está basada en la cualidad de *antropófagos*:

²³ Esta idea es abordada también por el teórico Pablo Oyarzún, quien insiste y reconoce, de manera crítica, lo que desde ámbito extra-artísticos se le ha pedido a la producción estética de la región: “En buena medida, la cuestión estética del arte latinoamericano ha estado marcada, condicionada por esa obcecada búsqueda de autognosis del latinoamericano, que dicta la pregunta de la identidad (o la diferencia) como síndrome perennizado a través de las décadas. Se entiende asimismo que al arte se le ha pedido que traiga paliativos a esa carcoma ofreciendo retratos fehacientes de lo que somos; le ha sido imperiosamente demandado un potencial cognoscitivo que el arte da sin duda pero no por exacción sino como hallazgo y vislumbre, como un don que se recibe a condición de que no se le exija”, en: Oyarzún; P., “Categorías estéticas y puntos de enfoque. La cifra de lo estético: historia y categorías en el arte latinoamericano”, en Jiménez, J. *Una teoría del arte...* Op cit, p. 96.

²⁴ Ribeiro, D., “Civilización y creatividad”, citado en: Vasconi, T., “Dependencia y superestructura”, en: Chacón, A., *Cultura y dependencia*, Monte Ávila Editores, Caracas 1975, p. 125.

²⁵ Ramírez, M., “Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida”, en: Traba, M., *Op. cit.*, p. 47.

“Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.
Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los
colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.
Tupí, or not tupí, that is the question
(...) pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que nos
estamos comiendo (...)”.²⁶

Sus palabras invitan a dar por finalizado el recurrente discurso basado en la idea de inferioridad, de incredulidad sobre lo que significa ser de origen latinoamericano, de rechazo a reconocer que las sociedades se basan en el cruce y la intersección. No se debe temer a la impureza social, étnica o cultural, el orden de las cosas debería basarse en la idea que todos *comemos* (culturalmente) de todos y en ese acto de *canibalismo* nos reconstruimos y renacemos, si lo hacemos desde el respeto a los derechos y a la diversidad.

Cincuenta años después, Juan Acha, uno de los teóricos de arte más reconocidos en América Latina, también llamó la atención sobre la “falacia sustancialista de una identidad colectiva, que quiere ignorar la importancia que en el desarrollo de toda colectividad tiene la importación de ideas, doctrinas, métodos y utensilios modernos”,²⁷ además, insistió en la mutabilidad de las identidades, especialmente en sociedades que como las latinoamericanas se encuentran en fase de desarrollo,²⁸ y recordó que los “viejos anhelos latinoamericanos de independencia cultural todavía hoy siguen aferrándose a muchas prácticas que son propias del espíritu colonial(...)”²⁹ haciendo evidente la necesidad de cambiar los modelos de interpretación y la reconceptualización de los debates.

Su pensamiento, coincidía con ideas de Umberto Eco que Damian Bayón, historiador y crítico de arte argentino, citó recurrentemente: “(...) la forma elemental del provincialismo no consiste entonces en mantener relaciones de dependencia con otras culturas, sino en elaborar siempre la sensación neurótica de ser dependiente”.³⁰

En ese sentido, Acha aseguraba que la “mencionada independencia equivale a extirpar la mentalidad colonial y si connatural avidez de imitar superficialmente lo foráneo. Porque lo malo no estriba en imitar ni importar, como sabemos, sino en el sentido colonial con que imitamos e importamos”.³¹

En consonancia con este llamamiento a abandonar la representación del papel de subordinado, veinte años después, en 1995, el teórico y crítico cubano Gerardo Mosquera, escribió:

“Tal vez el posmodernismo nos prepare más adecuadamente para la aceptación del fragmento. La neurosis del Yo latinoamericano puede compensarse mejor según nos reconozcamos más en la yuxtaposición y menos en la fórmula del mestizaje como hibridación

²⁶ De Andrade, O., “Manifiesto antropófago”, en: *Revista de Antropofagia*, Año I, No. 1, 1928, São Paulo, en: Ades, D., *Op. cit.*, p. 312.

²⁷ Acha, J., “Vanguardismo y subdesarrollo”, en: *Revista Nuevo Mundo*, p. 11-27. *Revista de América Latina*, Septiembre-octubre, No 51-52, 1970, París, en: Acha, J., *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Ediciones GAN/Galería de Arte Nacional, Caracas 1984, p. 11.

²⁸ Acha, J., “Por una nueva problemática artística en Latinoamérica”, en: *Revista de Artes visuales*, invierno de 1973, México, p. 37-44, en: Acha, J., *Ibid.*, p. 41.

²⁹ Acha, J., “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente”, en: *La vida literaria*, No. 24, mayo-junio 1975, México, p. 57-75, en: Acha, J., *Ibid.*, p. 57.

³⁰ Bayón, D., *Op. cit.*, p. 47.

³¹ Acha, J., “La necesidad latinoamericana de redefinir el arte”, en: *Revista Eco*, julio, 1975, Bogotá, en: Acha, J., *Op. cit.*, p. 92.

cultural armónica. No quiere decir que no constituya un proceso clave de la etnogénesis de América Latina (...) Pero hay que estar en guardia ante el empleo del concepto en calidad de discurso demostrativo de una supuesta equidad cultural, étnica, y social en proyectos nacionales falazmente integradores, que a menudo marginan a grandes sectores y aún a la mayoría de la población. (...) el mismo concepto de identidad ha cambiado. Antes, fusión de pueblos en una nueva construcción: la nacional, ahora, mutación, la identidad como algo dinámico. (...) La crítica en América Latina se debatió entre: originalidad, mimesis, copia, original, universalidad y localismo... y ahora se descubre, que el mundo entero es un solar mestizo, relativista, multicultural”.³²

Y finalmente, ya entrado el siglo XXI, el artista, curador, crítico e investigador colombiano Jaime Cerón insiste en la importancia de “desmontar el valor ideológico de la autenticidad, la singularidad, la originalidad o la unicidad, entendidos en otros ámbitos como unidades de identidad o expresión, porque son los canales para instaurar formas de representación cultural que son inherentes a los discursos desde los cuales hemos sido constituidos como *un otro*”.³³

Además, señala que en estos procesos, se pueden identificar cuatro mecanismos desde los cuales se ha construido la idea, o por lo menos la búsqueda de lo latinoamericano:

“El primero de ellos es la apropiación de iconografías histórico artísticas³⁴ (...) el segundo es una lectura poscolonial de las condiciones sociales y políticas de un contexto cultural y se concreta en examinar los efectos históricos de los procesos coloniales y todas las disputas simbólicas que ellos generan;³⁵ (...) el tercero es la apropiación de fundamentos lógicos de la expansión económica de los modelos culturales globales, que han conducido a los artistas a rastrear los sistemas simbólicos que los sustentan, esta nace del reconocimiento de la supresión de las diferencias culturales que caracterizan la acción social de los grupos humanos;³⁶ (...) el cuarto es asumir una postura “políticamente incorrecta” que responde por fuera de toda proporción a las convenciones o limitaciones morales y socioculturales”.³⁷

Estas ideas - emitidas por sus autores con una distancia de noventa años entre la primera y la última - reflejan la complejidad del debate y señalan aportes de gran relevancia como el del concepto de antropofagia, o la visión lúcida y abierta de Acha que invitaba a replantear el modelo de interpretación de algo sobre lo que no tenía duda, la especificidad de ser latinoamericanos - porque según sus palabras, *no somos ni franceses, ni chinos, ni japoneses*³⁸-, pero que proponía revisar desde la certeza del dinamismo de la identidad, variable y en permanente evolución.

Los textos de Mosquera y Cerón introducen al debate varios elementos relevantes. El primero, el cuestionamiento del mestizaje como elemento diferenciador legítimo y base de identidad,

³² Mosquera, G., “Cocinando la identidad”, en: *Cocido y crudo*, del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 33.

³³ Cerón, J., “Traducciones culturales. Contrabando y piratería en la construcción de identidades”, en: Jiménez, J., *Una teoría del arte... Op cit.*, p. 63.

³⁴ *Ibid.*, p. 70.

³⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁸ Bayón, D., *Op. cit.*, p. 44.

ya que éste se reconoce hoy en día, y tras los cambios de paradigma de finales del siglo XX, como una fórmula política que conlleva exclusión en la medida que encapsula la diferencia a través de la mezcla con el fin de hacerla desaparecer.

El análisis de este proceso dio paso a la conceptualización, surgiendo así el término *multiculturalismo*, entendido actualmente como un proceso de asimilación porque engloba en un solo concepto todos los sectores poblacionales y culturales llamados, a veces erróneamente, minorías. Luis Camnitzer, artista y teórico uruguayo residente en Estados Unidos desde su juventud, reflexiona sobre esto y concluye, en coherencia con el planteamiento de Mosquera, que éste “es también un instrumento de las culturas hegemónicas que trata de ordenar un conjunto potencialmente caótico de subculturas con el propósito de mantener una identidad nacional”.³⁹

La segunda idea sobre la que se reflexiona, es sobre la yuxtaposición como fundamento de la pretendida identidad *latinoamericana*, es decir, en la convivencia cercana de realidades diferentes. Si quisiéramos explicar por fin *lo latinoamericano* sería más pertinente partir de la idea de la pervivencia de expresiones culturales diferentes que se ubican una al lado de la otra, generando zonas de intersección.

El tercer aspecto que aborda tiene que ver con el cambio que se ha producido sobre la misma definición del concepto de *identidad*. Un tema que ya en los años setenta Acha abordaba, haciendo reflexionar sobre el “¿Por qué se pretende un arte de naturaleza latinoamericana?” y con sus palabras haciendo trascender el debate ensimismado que se estaba dando entre los intelectuales de la región, y les recuerda que “no podemos cambiar nuestro arte ni a Latinoamérica sin que cambiemos a nosotros mismos, ni transformemos nuestros deseos latinoamericanistas y la idea de lo que somos y queremos ser, así como tampoco es posible cambiar el mundo sin cambiar el arte”⁴⁰, adelantándose a lo que hoy presenta la filósofa italiana Rosi Braidotti, quien afirma que la cuestión de la identidad ya no pasa por la pregunta de ¿quiénes somos? sino ¿en qué queremos devenir?,⁴¹ este cambio de perspectiva es clave para el caso latinoamericano porque permite avanzar en el debate que ha enfrascado a los latinoamericanos por décadas y que no ha llegado a planteamientos concluyentes.

Es más, se podría ajustar aún más la pregunta y decimos, ¿por qué queremos avanzar juntos? Dando paso a la necesidad de explicar la tendencia a la integración que desde el ámbito político y económico se ha llevado a lo social y cultural.

Finalmente, y para cerrar el círculo sobre la identidad *latinoamericana*, basada en la búsqueda de lo auténtico, original y único desde un sentido ontológico, Jaime Cerón reflexiona sobre cómo este punto de partida favorece la representación que se hace desde fuera y que nos condiciona a permanecer en un apartado regido por lo exótico, que nos separa y nos mantiene en la categoría de *los otros*, siempre en los márgenes. A esta situación se le puede trasponer la figura del nómada, metáfora traída gracias al trabajo de Braidotti, como el ser – pensamiento, idea o sensación – que transita entre diversas identidades, preguntas, raíces y que nos lleva a otra vertiente de la reflexión sobre *lo latinoamericano*, y es la que se refiere a su posición en el mundo.

³⁹ Camnitzer, L., “La figura del...”, *Cit.*, p. 123 y ss.

⁴⁰ Acha, J., “La necesidad latinoamericana ...”, *Cit.*, p. 94.

⁴¹ Braidotti, R., *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Ed. Akal, Madrid 2005, p. 4.

2.1.2.2 Un lugar en el escenario internacional

Los intentos por definir la identidad latinoamericana asociada al arte podrían ayudar a responder a la pregunta sobre cuál es su lugar en el devenir artístico de occidente. La historia particular de los países de la región, ligada estrechamente a la de otros como los europeos o a Estados Unidos, ha llevado a los estudiosos a indagar sobre el grado de influencia extranjera en la producción simbólica de América Latina – de las personas nacidas allí o que se identifican con la causa regional, ya sea que residan en otros países fuera de los latinoamericanos – y sobre la aportación del *arte latinoamericano* al mundo.

Sin embargo, esta pregunta no solo surge en el interior de la región. También en los centros de la institucionalidad artística se reflexiona, especialmente desde las últimas décadas del siglo XX, sobre el valor y trayectoria de los procesos creativos de las zonas llamadas *periféricas*, reflexión motivada en gran medida por aquellos artistas o intelectuales que por razones políticas, o de otra naturaleza, abandonaron sus países de origen y desarrollaron sus vidas y obras en el exilio; por los movimientos estudiantiles y sociales de la década de los años sesenta que cuestionaron el *establishment* artístico; e impulsada también, ya desde las primeras décadas del siglo XX, por los intereses políticos y económicos subyacentes a la promoción de prácticas o expresiones culturales determinadas.

Con el objetivo de identificar los elementos claves del discurso que se construyó en torno al arte producido por creadores latinoamericanos, que daría forma a la categoría que aún hoy sirve para agrupar a un sinnúmero de expresiones artísticas: *arte latinoamericano*, se analizarán las tendencias de algunas de las exposiciones internacionales más relevantes organizadas en Estados Unidos, Francia y España, dedicadas a estas expresiones; y aquellas que abordaron grandes temas del arte contemporáneo ignorando lo producido en la región, siendo éstas de especial interés porque también las ausencias definen identidades y construyen sentido.

A. En Estados Unidos

En Estados Unidos el interés por Latinoamérica ha oscilado entre la injerencia política, como mecanismo de protección, y la búsqueda de beneficio económico, a partir de bases ideológicas conservadoras. La búsqueda de sus objetivos se ha valido de diferentes estrategias⁴²: militares, de incidencia socio-económica, académica, pero también cultural, en este aspecto se puede reconocer el avance de valores norteamericanos a través de producciones cinematográficas y televisivas, musicales, incluso gastronómicas, pero también por la apuesta a un alto nivel por la promoción del arte de países o artistas determinados de la región, valiéndose de las instituciones que a lo largo de la historia han ostentado el poder de orientar el gusto, el mercado y la legitimidad artística: los museos y galerías de prestigio, en donde se realizaban grandes exposiciones que han sido patrocinadas tanto por el Estado, desde la institucionalidad pública, como desde la empresa y el sector privado.

⁴² Solo por recordar una de las más impactantes fue la llamada *Alianza para el Progreso* (1961-1970), programa a través del cual se inyectó capital en la región con el fin de contribuir al desarrollo económico, social y político de la región, pero cuyos intereses subyacentes estaban relacionados con contrarrestar el avance de los ideales de la revolución cubana.

Por esto mismo, la mirada de Latinoamérica hacia Estados Unidos ha sido inevitable, y si enfocamos el análisis al campo artístico, podemos observar varias tendencias. La primera, la que reconoce la centralidad del poder y la legitimidad de las instituciones de Nueva York, Chicago, Los Ángeles o Washington, y que se manifiesta en la participación de eventos conceptualizados y realizados en éstas; la segunda, la que rechaza esa legitimidad y cuestiona la producción artística estadounidense, especialmente de finales de los años setenta en adelante, a partir de diferentes postulados, uno de éstos fue de la crítica de arte Marta Traba quien describió el arte de los centros como muestra de *la estética del deterioro*, es decir, por “la rápida sucesión de vanguardias artísticas (...), las cuales se deterioran y son inmediatamente reemplazadas por otras nuevas”. Fenómeno que se vio acrecentado, según su punto de vista, a partir de 1965.⁴³

Estas tendencias no conformaron compartimentos homogéneos ni cerrados, por ejemplo, quienes cuestionaron la centralidad podían ser agentes culturales de procedencia latinoamericana, o periférica, que participaban de la actividad cultural en Estados Unidos valiéndose de estrategias creativas disidentes, como los artistas Fluxus o como aquellos que crearon sistemas paralelos de legitimidad como los *mailartistas*, aquellos de la estética punk o los que promovían la estética de Do it yourself (DIY).

En contra parte, muchos de los teóricos y críticos de arte que debatieron sobre el papel rector de la producción simbólica y artística de Estados Unidos, accedieron a espacios promovidos desde allí o permeados de la cultura anglosajona, destaca por ejemplo el simposio patrocinado por la Universidad de Austin (Texas) en el que se dieron cita, entre otros, Marta Traba; o como lo recordaba Gerardo Mosquera, cuando aludía a su participación en un encuentro realizado en Brasil sobre la identidad artística y cultural de América Latina, al que asistieron artistas, críticos, comisarios y profesores latinoamericanos: “Cada vez que nos reuníamos, hablábamos en inglés”⁴⁴ reflejando así las contradicciones que aparecen en el proceso de la búsqueda de un lugar en el mundo.

Esta tensión entre los que reconocen o cuestionan el poder legitimador de la institucionalidad estadounidense, que se ha mantenido a lo largo del último siglo, no ha logrado reducir el impacto del discurso emitido desde el centro en la configuración de una categoría determinada de arte latinoamericano, que se define básicamente por reunir todo aquello que desde fuera de la región *parece más latinoamericano*,⁴⁵ asociado al folklor, a lo étnico, al exotismo, a la diferencia y a los márgenes de un mundo blanco y masculino.

En este marco se desarrolló un enfoque conceptual asociado a lo multicultural, y éste fue inducido en parte por los propios artistas, como lo señala Luis Camnitzer, ya que algunos intentaron encontrar “una salida del canon hegemónico para identificar y afirmar una sensibilidad artística latinoamericana”, y lo hicieron poniendo énfasis en las artesanías locales y los valores “indígenas”, pero esta estrategia jugó en contra de sus intenciones porque el resultado condujo “al arte latinoamericano mucho más al centro (...) porque la escena artística necesitaba urgentemente una renovación y estaba embarcada en un proceso de abrazar una política del *multiculturalismo*”, este fenómeno se vio retratado en la exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX* (MOMA, 1984), que demuestra como en un intento de huida de los

⁴³ Bazzano-Nestor, F. y Ramírez, M., (ed.), en: Traba, M., *Op. cit.*, p. 60.

⁴⁴ Mosquera, G., “Cocinando la identidad”... *Cit.*, p. 35.

⁴⁵ De Diego, E., *Op. cit.*, p. 169.

artistas, terminan encajando “en los nichos creados para lo exótico y *el otro* en el mercado”.⁴⁶

En 1994, Ivo Mesquita, crítico y comisario brasileño, director artístico de dos ediciones de la Bienal de São Paulo, llamó la atención sobre cómo evitar los estereotipos sobre el continente, basados en el folklor y lo irracional, que penetran todas las relaciones y producciones.⁴⁷ Y frente a este postulado, es válido preguntarse si ¿Es posible, y necesario, escapar de tendencia? ¿Por qué se intenta huir de ésta? ¿Por qué no es legítima la definición de un arte – antropológico exótico para hablar de lo *latinoamericano*?

Con el fin de aproximarnos a este debate, se puede decir que el problema que ha conllevado la asociación del arte periférico con la idea de exotismo/primitivismo es el de la exclusión y el aislamiento, que se ven reflejados no solo, y esto sería lo menos impactante, en las instituciones artísticas sino en los procesos de reconocimiento de derechos en situación de igualdad, a favor de la justicia social, por ser considerado *el otro* como un ser inferior ligado aún en el siglo XX y XXI, a etapas anteriores de la historia desmerecedoras de entrar en el discurso de progreso y civilización. Y muestra de este temor por la verdadera inclusión de la diferencia en un marco de *normalidad occidental o de esferas de poder*, es el hecho de que en algunas ocasiones cuando manifestaciones de este exotismo rozaron con algún tipo de denuncia social o política, fueron reemplazadas por la obra de artistas procedentes de la región pero vinculados a las tendencias formalistas de apariencia inocua.⁴⁸

Por otro lado, esta mirada regional exógena fue constituida a partir de la suma de identidades nacionales, un ejercicio que permitía encontrar elementos comunes pero desde una mirada superficial. Este fenómeno lo podemos encontrar asociado también a la presencia de inmigrantes procedentes de países como México o Cuba, y se puede representar en el surgimiento del concepto unificador de “lo hispano”; podemos decir, siguiendo a Edward Sullivan, que éste se basa en:

“la idea de que existe en alguna parte un espíritu de unificación latina que podemos aplicar a todo o por lo menos a la mayoría de los productos culturales de países situados entre el Río Grande y la Tierra del Fuego, incluyendo a Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana. Esta “etnicidad” suele evocarse en la mente de la gente en términos de colores vistosos, irracionalidad, violencia, magia y la costumbre de pensar con el plexo solar”.⁴⁹

⁴⁶ Camnitzer, L., *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo/Casa Editorial HUM/Centro Cultural de España en Montevideo y Buenos Aires, Murcia 2009, p. 276.

⁴⁷ Mesquita, I., Tomassi, N., Jacob, M. (eds.), *American Visions/Visiones de las Américas*, American Council for the Arts, Nueva York 1994, en: De Diego, E., *Op. cit.*, p. 168.

⁴⁸ Tal es el caso del simposio “México Today” (1978), bajo el cual se organizaron seminarios y exposiciones en distintas ciudades estadounidenses patrocinado, entre otros, por varios inversionistas petroleros, y por el Smithsonian Resident Associate Program y el Center for Interamerican Relations de Nueva York una institución para la cultura latinoamericana financiada por Rockefeller que había sido fuertemente cuestionada por los propios artistas de Latinoamérica residentes en Nueva York. Entre las exposiciones realizadas, destacaron la retrospectiva del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y del pintor Rufino Tamayo y otras de pintores figurativos existencialistas y neo-surrealistas o expresionistas abstractos. Los grandes ausentes fueron Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, así como los artistas más jóvenes socialmente críticos, en palabras de la investigadora estadounidense Shifra Goldman: “se excluyó lo político y lo controvertido, tanto en el arte del pasado como en el contemporáneo, sin tomar en cuenta sus méritos estéticos”, en: Goldman, S., *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, Ed. UACM/INBA, México 2008, p. 379-381.

⁴⁹ Sullivan, E., “Mito y realidad. Arte latinoamericano en Estados Unidos”, en: *Arte en Colombia. Internacional*, No 41, 1989, p. 62, citado en: Ballesteros, E., “Latinoamérica: construcción de modelos de la “tradición de lo nacional” a la tradición de lo latinoamericano”, en: Ravera, R.(comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Ed. Asociación Argentina de Estética/Eudeba/ Universidad de Buenos Aires 1998, p. 186.

Desde esta perspectiva que relaciona lo particular/nacional, con un todo/regional, ha jugado, por ejemplo, un importante papel la vinculación económica y política de Estados Unidos y México. Esta relación se reflejó en la realización de exposiciones que buscaban fortalecer los lazos entre ambos países, y mantener la idea de un México asociado a la historia, más inofensivo, y se alejaban de fomentar el conocimiento sobre la situación real de una sociedad y un entramado artístico, disruptivo, resistente y reivindicativo, de los años setenta. En ese sentido, las exposiciones más relevantes, que contaron con grandes inversiones, estuvieron en la línea de *Treasures of México from the Mexican National Museums*, exposición que contó con el aval del presidente José López Portillo. Esta muestra, patrocinada por la Occidental Petroleum Corporation, fue la primera de arte mexicano en Los Ángeles en la década de los setenta, y fue llevada al Museo privado de Monterrey, financiado por la destiladora Cervecería Cuauhtémoc S.A; las obras expuestas eran en su mayoría de origen precolombino, algunos ejemplos de arte colonial, y con poco peso en la organización de la exposición, se dispusieron muestras de los muralistas, Frida Kahlo y del Dr. Atl.⁵⁰

A esta se suman otras iniciativas como el impactante despliegue de *Mexico Today* (1978) o *Images of Mexico* que reunió a más de ciento cuarenta y ocho pinturas y dibujos del siglo XVIII al XX, presentada en la Mandeville Art Gallery de la Universidad de California en San Diego, en 1980.⁵¹

La configuración del discurso del arte latinoamericano desde Estados Unidos, se basó también en la promoción de obras individuales, la realización de exposiciones con enfoque regional y la incorporación de artistas de la región en grandes exposiciones.

Como muestra del esfuerzo de dar visibilidad a artistas latinoamericanos podemos señalar la exposición retrospectiva de la obra de Diego Rivera (Instituto de Artes, Detroit, 1988), siguiendo el interés por el arte mexicano y la idealización de los muralistas de principios de siglo; la exposición de Félix González Torres, artista cubano de gran trascendencia en la historia del arte, que proponía obras en las que el visitante podía participar, siendo, según la catedrática Estrella de Diego, uno de los primeros ejemplos del “arte relacional” (Museo Whitney, 1991)⁵² o la muestra *Remota: pinturas aeropostales*, del chileno Eugenio Dittborn, comisariada por Dan Cameron, en el Museo Nuevo de Arte Contemporáneo de Nueva York (1997). Ésta tiene especial relevancia porque contribuyó, según especialistas, “a socavar el estereotipo del arte latinoamericano y aportó elementos fundamentales en la discusión sobre el desplazamiento del interés en la producción de la obra hacia la circulación del objeto en la esfera pública”.⁵³

Éstas contrastan con el intento institucional (administrativo – político) de encumbrar artistas sin trayectoria pero popularmente llamativos, como estrategia electoralista, tal es el caso de Orlando A.B quien apoyó el proyecto antidrogas de Nancy Reagan entre la comunidad de origen latinoamericano.⁵⁴

⁵⁰ Goldman, S., *Op. cit.*, p. 383.

⁵¹ Goldman, S., *Op. cit.*, p. 386.

⁵² De Diego, E., *Op. cit.*, p. 167.

⁵³ Zamudio-Taylor, V., “Remota: pinturas aeropostales”, en: *ArtNexus, el nexo entre América Latina y el resto del mundo*, No 25, julio 1997, Bogotá, p. 48-51.

⁵⁴ Goldman, S., *Op. cit.*, p. 445.

Con el cambio de siglo, en el año 2000, se realizaron otras exposiciones orientadas a la producción contemporánea. En este sentido, se presentó la obra de Gabriel Orozco, de México, en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; y de Ernesto Neto, de Brasil, cuyo trabajo se asocia a Lygia Clark y Hélio Oiticica en cuanto propone una reflexión sobre el espacio, la luz, el sonido, el olor o la textura) en Site Lines de Nuevo México.

Por otro lado, la categoría del arte latinoamericano se forjó a partir de exposiciones con intención regional, por ejemplo *Latin American Artists of the Twentieth Century* (1992 – 1993), exposición itinerante que fue presentada en Sevilla, previo al quinto centenario del *descubrimiento* de América, luego viajó por Europa (París y Colonia) y llegó finalmente al MOMA de Nueva York. En ésta destacó la ausencia de los artistas conceptualistas anteriores a 1970 o de sus obras de la década de los años cincuenta, esto supuso un no reconocimiento de los conceptualismos de los sesenta, y una negación, por omisión, de la simultaneidad de estas preocupaciones tanto en el centro como en la periferia.⁵⁵

Otras muestras de interés fueron *Arte hispánico en Estados Unidos: 30 pintores y escultores contemporáneos*, en el Museo de Bellas Artes de Houston (1987); *El arte de lo fantástico: América Latina 1920 – 1987* en el Museo de arte de Indianápolis (1987); *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en Estados Unidos 1920 – 1970* en el Museo de Arte del Bronx (1988), y ya entrado el siglo XX, la proyección de más de dos mil videos de *performances* de artistas de la región en el Artists Space de Nueva York y en el año 2001, nuevamente en Houston, se presentó la exposición de fotografía latinoamericana de la colección del Museo.

Finalmente, la participación de artistas latinoamericanos en grandes exposiciones permitió consolidar el lugar de la región en espacios internacionales, como en *Information* realizada en el MOMA (1970), en esta muestra en la que participaron más de 150 artistas de 15 países diferentes, entre éstos Brasil y Argentina, orientada a las tendencias artísticas que superan las categorías tradicionales, con inclusión de la producción de países considerados periféricos. Entre la representación latinoamericana destaca la muestra de instalaciones sonoras, fotografías, audiovisuales con participación del público, instalaciones escultóricas, dibujos, entre otros, y artistas destacados como Cildo Meireles, el Grupo Frontera o Helio Oiticica.⁵⁶

⁵⁵ Al revisar las imágenes del catálogo vemos el gran peso que se le ha dado a la tradición pictórica de la región, reuniendo a nombres reconocidos mundialmente, desde Diego Rivera o Frida Kahlo, pasando por fenómenos del mercado como Fernando Botero. Por otro lado, encontramos las obras de Alfredo Jaar, Guillermo Kuitka o Liliana Porter de los años noventa, pero no trabajos anteriores que se inscriben en las vanguardias de los años sesenta; de los setenta se incluyó a Cildo Meireles con “Inserciones en los circuitos ideológicos: proyecto Coca Cola” y a Luis Camnitzer “Sobras”, en: *Artistas latinoamericanos del Siglo XX*, Rasmussen, W. (org.), 1992, Catálogo de exposición, Ayuntamiento de Sevilla, The Museum of Modern Art y Comisaría de la ciudad de Sevilla, Madrid, 1992.

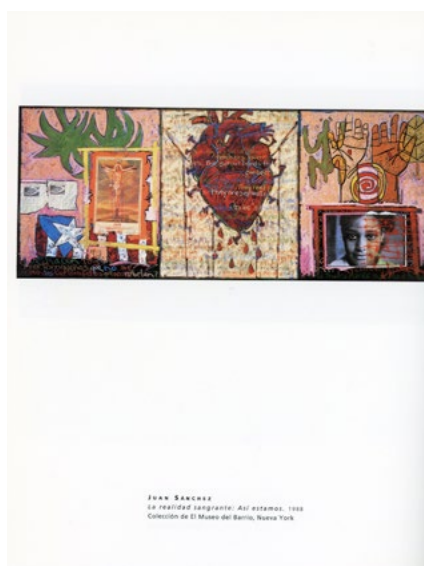
⁵⁶ Documentos del MOMA: “The Museum of Modern Art. No 69”, en: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/MOMA_1970_July-December_0003_69.pdf?2010. Consulta: 6 de mayo 2016.

B. En Europa

En el contexto europeo, los lazos históricos compartidos con España han permitido una revisión más extensa de la producción simbólica de los países de América Latina y su visibilización en este país. Esta aproximación, ha tenido dos momentos reseñables. El primero, relacionado con la conmemoración del quinto centenario del *descubrimiento* de América; y el otro, el cambio de siglo entre el XX y el XXI.

En torno a 1992 se produjeron múltiples espacios de visibilización del arte de la región, uno de los más destacados fue la exposición citada con anterioridad, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, ésta fue analizada desde una mirada crítica por algunos comisarios de arte, entre los que destaca Dan Cameron, quien expresa que en la exposición se da “un repaso descaradamente neocolonialista organizado en Sevilla para la Expo 92, donde el presunto interés del espectador por este material se planteaba como un suplemento a la historia del arte moderno en Europa y los Estados Unidos, cuya superioridad quedaba en todo momento fuera de duda”.⁵⁷

Idea que contrasta con las palabras del comisario de la muestra, Waldo Rasmussen, quien dice que “se ha hecho hincapié en la internacionalidad de las obras más que en su carácter exótico, folclórico o nacionalista”, y aunque el argumento que utiliza puede dar en parte la razón a Dan Cameron, porque inscribe esta producción en la historia del arte occidental al decir que: “De esta forma se revela la continuidad del arte latinoamericano bien representado en algunas corrientes modernas, como el cubismo, el constructivismo y el surrealismo, insiste en la imbricación de los artistas latinoamericanos en el contexto internacional, de lo que se deduce que no deberían verse limitados a las galerías especializadas ni a las muestras locales”.⁵⁸



De izquierda a derecha:

Fig. 21. Juan Sánchez, *La realidad Sangrante: Así estamos*, 1988.

Fig. 22. Cildo Meireles, *Proyecto Coca Cola, Inserciones en los circuitos ideológicos*, 1970.

Fig. 23. Alfredo Jaar, *(Sin) Enmarcar*, instalación, 1987 – 1991.

⁵⁷ Cameron, D., “Cocido y crudo”, en: *Cocido y crudo*, del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 47.

⁵⁸ Rasmussen, W., “Prefacio y agradecimientos”, en: *Artistas latinoamericanos del Siglo XX... Op. cit.*, p. 20.

La exposición fue concebida con “planteamientos internacionalistas, centrándose en la obra individual de artistas significativos (...)” y sus objetivos fueron, por un lado, estimular el interés de los grandes museos por la colección del arte de la región, y por otro, “ofrecer un panorama amplio de la compleja urdimbre que conforma el arte latinoamericano”.⁵⁹

Tres años después, se realizó la exposición “Cartographies: 14 artistas de America Latina”, en las salas de La Caixa, en Madrid. En ésta, se alude a:

“mapas virtuales en los que se potencia la idea de viaje, un viaje de ida y vuelta de hombres diferentes de lugares que desdibujan los círculos del poder del centro. Esos viajes conforman artistas y comisarios transnacionales, ciudadanos que no renuncian a la universalidad, una universalidad contextualizada y no definida – ni deformada – por occidente. Es imposible ver el mundo desde el centro, tan solo es posible atravesándolo en todas direcciones”.⁶⁰

También en 1995 se realizó la exposición *Cocido y crudo*,⁶¹ en la que se abordó el tema de las relaciones delicadas entre el norte y el sur, y se tomó como punto de partida la tesis del antropólogo Claude Lévi-Strauss publicada en el artículo “Lo crudo y lo cocido” de 1964, éste se revierte en la muestra, no solo invirtiendo los conceptos del título sino incluyendo el arte en el debate de la identidad y cuestionando la jerarquización impuesta desde Europa y Estados Unidos en términos culturales.

Según el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), “una de las ideas fuerzas de la exposición es el hecho de que los artistas piensan globalmente a la par que trabajan con materiales e ideas locales (problemática político-social o cuestiones de identidad o raza)”. En las obras presentadas se reitera la visión antropológica, los mitos, el cuerpo y la naturaleza, imaginería popular/religiosa prohibida, la migración, entre otras.⁶²

Aunque esta exposición no se orientó exclusivamente a la producción de América Latina, si se incluyó por ser también zona periférica; en el catálogo podemos leer al respecto:

“Ellos, quienes sean, están ahí, independientemente de que Nueva York los quisiera reconocer o no. De modo que todos esos artistas y todos esos países que podrían haber desempeñado un papel importante a la hora de definir el arte de los ochenta, quedaron, digamos, en la cuneta. Los Estados Unidos, así como gran parte de Europa, miraron para otro lado. Respecto a los artistas que no procedían de Europa o los Estados Unidos, fue como si el mundo artístico estadounidense se hubiera puesto un letrero que dijera: *Todos los demás, abstenerse*”.⁶³

Es interesante resaltar que en estos procesos de construcción de discursos, juegan un papel importante tanto los museos, los comisarios, como los propios artistas que, consciente o inconscientemente, basan su trabajo en aquello que para algunos determina las particularidades y define un arte propio.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Guasch, A., *El arte último... Cit.*, p. 579.

⁶¹ Esta exposición fue realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde el 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995, el comisario fue el crítico de arte y músico estadounidense Dan Cameron. “Cocido y Crudo” se inscribió en los eventos relacionados con el quinto centenario del “descubrimiento de América”, su diseño se inició en 1992.

⁶² “Cocido y Crudo”, en la sección Exposiciones, de la web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: www.museoreinasofia.es/exposiciones/cocido-crudo. Consulta: 18 de junio de 2016.

⁶³ Saltz, J., “Más de lo que sabes”, en: *Cocido y crudo, Op. cit.*, p. 20.

Entre el año 2000 y 2001, nuevamente el gobierno, a través del MNCARS, hizo una inversión importante en la realización de una serie de exposiciones agrupadas bajo el título “Versiones del Sur”, con la participación protagónica de artistas, intelectuales y comisarios de diversos países de la región.

Asimismo, en esos años se realizaron simposios, destacan por ejemplo los dos Foros Latinoamericanos promovidos por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, y coordinados por el crítico cubano Gerardo Mosquera; y otras exposiciones como *El final del eclipse*, acompañada de jornadas de diálogo, comisariada por el español José Jiménez y realizada en las salas de la Fundación Telefónica en Madrid, en el otoño de 2001 e itinerante por Granada y Badajoz⁶⁴ o la exposición *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana, (1991 – 2002)*, de la misma Fundación, realizada en noviembre de 2003.

En los textos de los catálogos de las diferentes muestras de la serie “Versiones del Sur”⁶⁵ se percibe un esfuerzo por presentar el arte producido por artistas de origen latinoamericano, de una manera más amplia, e incluso se llega a rechazar esta categoría, evitando los estereotipos reforzados en la muestra de 1992, y con una perspectiva internacional. En éstos se leen textos que reivindican el lugar de la producción artística y simbólica de la región en el desarrollo del arte occidental y se llama la atención sobre el proceso que ignoró las aportaciones hechas ya desde los años cincuenta/sesenta.

Varios son los aspectos a destacar de estas exposiciones. El primero, es que el eje central de las mismas no fue el arte *latinoamericano*, sino el cómo se ha dado respuesta a temas de impacto global en el arte desde América Latina (entendida en un sentido que trasciende las fronteras geográficas); es más, en alguna exposición incluso se ha invitado a artistas provenientes de países de África o Asia, para afianzar la perspectiva internacional, tal fue el caso de *No es lo que ves, pervirtiendo el minimalismo*, en la cual el planteamiento del comisario:

“(…) invierte los criterios geográfico-culturales prevalecientes a la hora de organizar muestras sobre la región. En verdad, se trata de un gesto en contra de una situación que debe transformarse: la proliferación de “exposiciones latinoamericanas” (casi siempre generadas por causas extra-artísticas) en contraste con la todavía deficitaria difusión de artistas que viven y trabajan en América Latina, o allí formados, fuera de eventos, espacios y circuitos específicos. Tales eventos, espacios y circuitos – sean caribeños, latinoamericanos, tercermundistas o no- occidentales- aunque contribuyen a la difusión internacional de los artistas, funcional al final como guetos que marcan una taxonomía de exclusión con respecto a un arte sin apellidos”.⁶⁶

⁶⁴ Palacio de los Condes de Gabia (Granada) y en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz).

⁶⁵ *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Olea, H. y Ramírez, M. (comps.), 2000-2001, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, 574 pp.

Más allá del documento, Amor, M., Zaya, O., et. al., 2000-2001, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, 254 pp.

No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo, Mosquera, G. (com.), 2000-2001, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, 127 pp.

Eztetyka del sueño, Basualdo, C. y Zaya, O. (comps.), 2001, Catálogo de exposición, Palacio de Velázquez/Palacio de Cristal, Madrid, 2001, 159 pp.

⁶⁶ Mosquera, G., citado por Stella, F., “Es solo lo que ves” en *No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, 2000-2001, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid/ Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/ España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, p. 22.

Según el crítico cubano Gerardo Mosquera, es interesante alentar los procesos de internacionalización a partir de la participación más activa de artistas procedentes de la región en círculos y lenguajes “internacionales”, así como el carácter de sus poéticas, según sus palabras:

“Esto hace más plausible hablar de un arte “desde” América Latina que de un arte “de” América Latina. Tal formulación refiere a una intervención en el cuadro “internacional” (...) que conlleva la introducción de diferencias anti-homogeneizantes y su legitimación dentro de aquel marco. Es decir, identifica la construcción de lo global desde la diferencia, subrayando la aparición de nuevos sujetos en la arena internacional”.⁶⁷

El segundo elemento a destacar es que los comisarios de las exposiciones recuerdan que el interés por la región trasciende el ámbito artístico en un contexto donde el mercado pone las reglas, donde las relaciones internacionales marcan la agenda, por tanto, parece imposible abordar estas exposiciones sin atravesar el debate con cuestionamientos de índole político, en el sentido amplio de la palabra, es decir, sobre el impacto que ha tenido la idea de América Latina como una *utopía*, siempre en proceso, siempre a mitad de camino de convertirse en lo que ha soñado, la importancia que tiene la selección de unas obras y no de otras, sobre la pregunta que permanece en el aire sobre si existe el arte latinoamericano o es una respuesta para satisfacer una mirada eurocéntrica o los intentos de revertir décadas y décadas de subordinación, éstos son, entre otros, algunos temas que se detonan gracias a “Versiones del Sur” en textos que acompañan las exposiciones y que tienen un gran valor por cuanto están configurando un corpus teórico sobre el asunto de *Latinoamérica* y su lugar en el mundo; en el que participaron artistas, historiadores, críticos y filósofos.

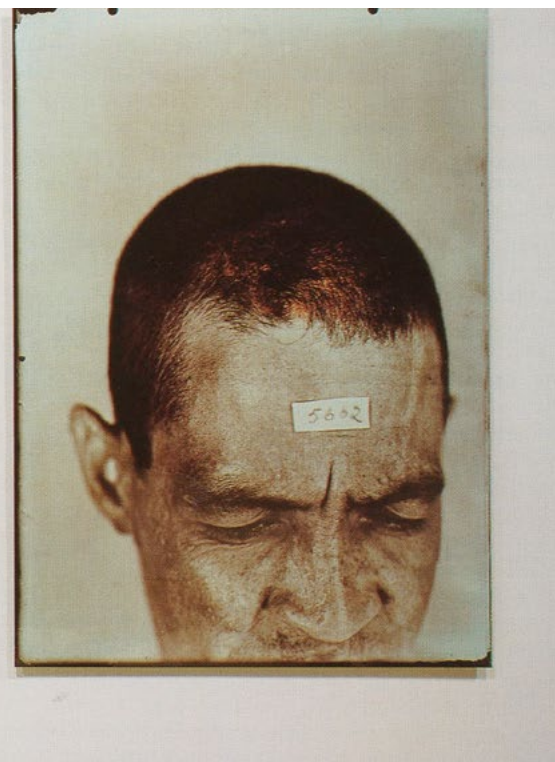
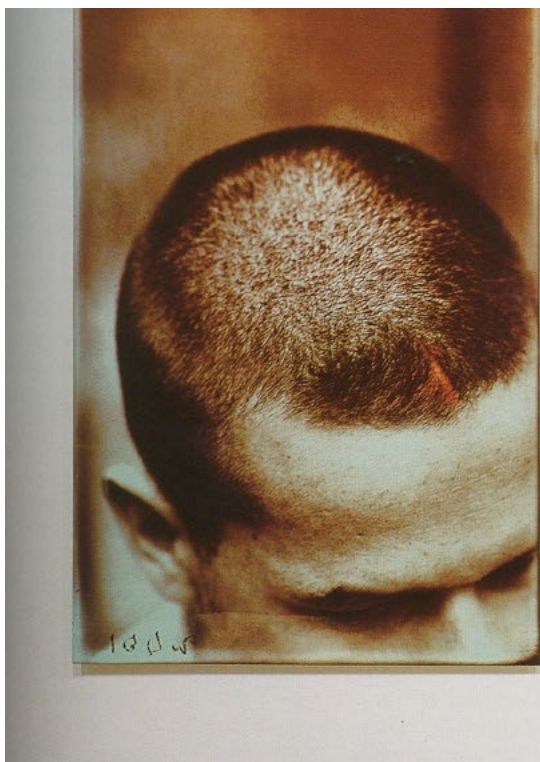
En el marco de este rico debate, se inscribe también la idea de que la cultura latinoamericana se ha desarrollado a partir de prácticas de resignificación que conlleva procesos de apropiación de modelos exógenos. Y es de interés, porque como bien lo vio Oswald de Andrade hace casi un siglo, esto no es un fenómeno pasivo, es decir, la existencia de un pensamiento fuera de los grandes centros que otorgan legitimidad a las ideas, es fundamental para tener un contrapunto desde el cual cuestionar, hacer crítica, construir y avanzar en el pensamiento y la creación.

Así, el tercer elemento relevante de “Versiones del Sur” tiene que ver con la comprensión de que más allá de procesos de dominación, hoy en día es preciso observar los procesos de intercambios activos y dinámicos. Reconocer que la apropiación o resignificación de lo exógeno no ha sido unidireccional; que ésta no es una práctica que justifique la subordinación o la exclusión y que no ha sido inocuo el proceso de construcción de una categoría artística diferenciada desde la institución, ya que respondió a factores extra-artísticos.

Finalmente, destacamos la exposición *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, por la contundencia de su planteamiento inicial, en palabras del comisario, José Jiménez, ésta no es una muestra *de arte latinoamericano* porque: “el arte latinoamericano como tal, no existe. No existe más allá de las presiones del mercado y de los centros de gestión del sistema institucional del arte. O más allá del reducto de ideología colonialista que continúa reduciendo a una unidad lo diverso, lo plural, a través de la violencia de la representación, como vía para poder manejarlo, gestionarlo”.⁶⁸

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, Jiménez, J. (comp.), del 12 de septiembre al 18 de noviembre de 2001, Catálogo de exposición, Fundación Telefónica, Madrid, 2001, 15 p.



Superior, izquierda y derecha:
Fig. 24. Luis Camnitzer, *La Oficina*, instalación, 2001.

Inferior:
Fig. 25. Rosángela Rennó, *Vulgo*, fotografías, 1998.

Para el caso de Francia, nuestro interés es llamar la atención sobre dos aspectos. El primero, la ausencia de los artistas de procedencia latinoamericana en las grandes muestras de arte como la celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *L'art conceptuel*, une perspective (noviembre 1989 – febrero 1990), centrada exclusivamente en artistas estadounidenses o de origen europeo, y en cuyo catálogo no se hizo alusión alguna a creadores de otras regiones; o *L'art et la vie*, 1952 – 1994, del Centre Pompidou (1994), en la que solo se hizo mención en los textos relacionados a la obra de Hélio Oiticica, aunque no estuvo presente en la muestra.⁶⁹

⁶⁹ Camnitzer, L., *Op. cit.*, p. 311.

El segundo, es el hecho de entablar relaciones entre la idea de *primitivismo y vanguardia*, sin reflexionar o atender los problemas propios de las relaciones centro/periferia, muestra de esto es la exposición realizada en 1989, en el Centro Georges Pompidou de París, comisariada por Jean-Hubert Martin y titulada *Magiciens de la terre*, vinculada a su vez con la exposición *Primitivism* (MOMA, 1984).⁷⁰

En contraste, en Amberes (Bélgica) se recuerda la exposición *America, Bride of the sun*, del Musée Royal des Beaux – Arts, en la que se hizo énfasis en el pasado y presente de la región como caras gemelas del mismo fenómeno, y la insistencia de sus comisarios en la interactividad como modelo más fructífero que la dominación. Esta muestra permitió dar a conocer a los artistas contemporáneos de Latinoamérica más reconocidos como de Luis Camnitzer, Lygia Clark, Eugenio Dittborn, Cildo Meireles, Gabriel Orozco o Ana Mendieta; y se inscribe dentro de las iniciativas que intentaron problematizar la perspectiva europea del arte de la región.⁷¹

Después de este recorrido por los centros de la institucionalidad artística, vemos cómo se ha problematizado y resignificado el concepto de *arte latinoamericano*, categoría que varía según el contexto, histórico e institucional, en el que se enmarque. Los nombres de artistas de diferentes generaciones como Diego Rivera, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Cildo Meireles, Alfredo Jaar, Helio Oiticica, Lygia Clark, Félix González – Torres, Ernesto Neto o María Fernanda Cardoso, por mencionar solo algunos de los más reconocidos, se repiten en muestras que difieren discursivamente.

Es este entramado de muestras, y textos especializados, el que ha marcado las tendencias institucionales en la consolidación de un arte de la región, a pesar de que algunos han insistido y se han esforzado en advertir el error que conlleva unificar lo diverso, seguimos viendo los mismos nombres, y los mismos nombres juntos; continuamos leyendo las dificultades de liberar el arte de una obsesión clasificatoria y seguimos advirtiendo las grandes ausencias de procesos creativos de finales del siglo XX que movieron los cimientos de las instituciones.

C. En América

En el conjunto de países del continente también se realizaron muestras internacionales que contribuyeron a conocer mejor, e intentaron definir, la producción de los artistas de la región. Entre éstas destacan las grandes bienales que cuentan con gran reconocimiento de la escena artística, como lo son la Bienal de São Paulo y la Bienal de La Habana; y otras exposiciones tales como: la Bienal Latinoamericana, realizada en Brasil, de la cual solo se hizo una edición en 1978 y fue bajo el lema *Mito y Magia*; la Bienal y el *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981; *Así está la cosa: instalación y arte objeto en América Latina*, realizada en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México (1987); *Ante América*, de la Biblioteca Luis Ángel Arango, de Bogotá (1992); *Cantos paralelos; la parodia plástica en el arte contemporáneo argentino*, en la Casa de la Moneda del Banco de la República de Colombia (2000), donde se

⁷⁰ De Diego, E., *Op. cit.*, p. 183.

⁷¹ Cameron, D., *Op. cit.*, p. 47.

abordaron las diferencias entre las vanguardias europeas, norte y latinoamericanas; Bienal Centroamericana (2000) enfocada a la producción pictórica de esta subregión; la Bienal Internacional de Arte SIART en La Paz, Bolivia, donde se entregó el Premio Unión Latina en 2001; y la inauguración ese mismo año del Museo de Arte Latinoamericano en Buenos Aires.

En estos espacios convivieron géneros tradicionales con muestras de tendencias contemporáneas, en las que también se profundizó a nivel teórico como bien lo demuestran las actas del *Primer Coloquio de Arte No – Objetual y Urbano* (Medellín, 1981), coordinado y dirigido por el crítico de arte Juan Acha.

Es preciso detenernos en el análisis de este coloquio, ya que permitió una aproximación a la producción artística que se alejaba de los mecanismos de mercantilización del arte objetual y afianzó la importancia del no – objetualismo no solo por intentar escapar a esa tendencia, sino por su oposición a los medios masivos, y aunque está relacionado con las nuevas vanguardias europeas y estadounidenses, también por la oportunidad que representaba en la búsqueda y afirmación del arte de la región, de un pensamiento visual y práctica artística autónomos.⁷²

En este sentido, la propuesta fue la de se estudiar esta tendencia enmarcada en la realidad artística de la región, entendida ésta como un proceso sociocultural que consta de la sucesión, mezcla y coexistencia de tres sistemas de producción artística: artesanía, diseño y artes (sin jerarquías) que responden a variantes históricas y que existen en su *versión popular y señorial*. Además, se buscó establecer las características del espíritu posmodernista subyacentes en los no – objetualistas, descifrar su carácter antinarrativo y anti-entretenimiento, para llegar finalmente a identificar los puntos críticos y las posibilidades de su desarrollo en América Latina a partir del acercamiento de la teoría y la práctica, que permite la adaptación de denuncias políticas y contraculturales,⁷³ en estos debates participaron importantes intelectuales, críticos e historiadores del arte, tales como Aracy Amaral (Brasil), Néstor García Canclini y Rita Eder (México), Álvaro Barrios (Colombia), Nelly Richard (Chile), Mirko Lauer (Perú), entre otros.

Además de estos espacios de visibilización y de debate en torno a lo que estaba sucediendo en la escena artística de América Latina, podemos destacar los intentos reivindicativos de artistas que, atentos a la representación de la región en los grandes centros del arte, concretamente en la Sección Latinoamericana de la X Bienal de París, se opusieron a la participación de obras “institucionales” seleccionadas por gobiernos represivos y dictatoriales como el uruguayo, con el fin de evitar proyectar una “imagen disimulada de América Latina como bloque homogéneo y armónico”. En este sentido, desde México se desafió el evento alentando la participación de colectivos independientes que hicieron conocer sus demandas en contra de las políticas culturales de los gobiernos antidemocráticos⁷⁴

⁷² Del Valle, A., “La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina”, en: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981*, Fondo Editorial Museo de Antioquia/ Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín 2011, p. 34, en: <http://www.slideshare.net/museodeantioquia/coloquio-latinoamericano-de-arte-noobjetual-y-arte-urbano>. Consulta: 18 de marzo de 2015.

⁷³ Acha, Juan. “Teoría y práctica no objetualistas en América Latina” en: *Memorias del Primer Coloquio... Ibid.*, p. 78 y 79.

⁷⁴ En el libro *Expediente Bienal X* (Editorial Libro Acción, 1980) se publica, por ejemplo, una carta de Clemente Padín a Felipe Ehrenberg del 13 de junio de 1977 con algunos fragmentos tachados y dice “si nombran a alguien de acá para París, es porque esta persona está un todo de acuerdo a la política cultural, social y económica que se imprime en nuestro país”, en: Nogueira, F., “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, en: Marcin, M., *Op. cit.*, p. 81.

Asimismo, podemos recordar a otros artistas que lograron filtrarse por las grietas de la institucionalidad, éstos pertenecían a las redes de arte correo que tuvieron su espacio en la XVI Bienal de São Paulo (1981); y obtuvieron la mención especial a la exposición *Desaparecidos Políticos de Nuestra América*, organizada por el Grupo Solidarte de México, que contara con la participación masiva de *mailartistas*, en la I Bienal de La Habana (1984). Más tarde, en 2001, también podrían formar parte de la 7ª Bienal de Cuenca, donde se realizó la exposición de arte correo, organizada por Clemente Padín.

D. Síntesis

Tras la presentación de este panorama general sobre la ubicación del arte producido por/ desde América Latina en la escena internacional, es pertinente considerar la reflexión del sociólogo e intelectual peruano, Aníbal Quijano, relacionada con la existencia de múltiples núcleos culturales en un escenario global y su vinculación:

“Los elementos de un universo cultural global determinado, no se integran ocupando un mismo nivel dentro de la estructura cultural, sino formando núcleos estructurados que se subordinan los unos a los otros, que compiten entre sí o se convergen. De ese modo, los procesos de cambio en la cultura corresponden no solamente al ingreso de nuevos elementos y a la declinación/ desaparición de otros, sino también a los cambios en el orden que se relacionan los elementos dentro de ella”.⁷⁵

Para nuestro caso, lo que interesa entonces es establecer las condiciones de estas relaciones entre los núcleos culturales para poder sacar conclusiones sobre el proceso de conformación de una categoría diferenciada de *arte latinoamericano y su lugar en el escenario internacional*.

Los cuatro grandes espacios, articulados entre ellos no tanto a nivel nacional como sí a nivel local, donde las ciudades tuvieron el verdadero protagonismo, se han dividido en: Estados Unidos, España (que se separa del resto de Europa por la historia compartida con América Latina), Europa (donde el centro cultural del arte contemporáneo ha sido asociado a Francia, pero en donde otros países como Holanda, Inglaterra, incluso los países del Este fueron claves en la conformación de un discurso sobre *lo latinoamericano* aportando elementos desde la periferia tanto geográfica como de la institucionalidad artística) y América Latina (territorio donde la situación cultural en cuanto a su papel en la trayectoria del arte contemporáneo influye de tal manera que nos lleva a pensar especialmente en México, Chile, Argentina, Brasil, Colombia, e incluso Uruguay o Perú).

Para poder definir la relación entre estos espacios, podemos recurrir a dos tendencias. La primera, basada en la división dual centro/periferia, tan utilizada hasta finales de los años noventa, y explicada en el Capítulo I de esta investigación. La segunda, no se fundamenta en una categorización espacial, sino cultural, en donde lo importante tiene que ver con las afinidades e intereses que dan paso a prácticas culturales determinadas y espacios compartidos.

⁷⁵ Quijano, A., “Cultura y dominación. Notas sobre el problema de la participación cultural”, citado en Vasconi, T., *Op. cit.*, p. 91.

Partiendo de la tendencia que explica la relación desde la explicación centro/periferia podemos decir que esta se basa en la dependencia entendida como una “adhesión fragmentaria a un conjunto de modelos culturales que los dominadores difunden, en un proceso en el cual se abandonan las bases de la propia cultura sin ninguna posibilidad de interiorizar efectivamente la otra”.⁷⁶

En este sentido, la trayectoria de los artistas de la región, y en general los agentes culturales: críticos, historiadores, responsables de museos, entre otros, ha sido marcada por la inclusión del tema *latinoamericano* en la escena internacional, porque:

“Si bien es verdad que los artistas latinoamericanos contemporáneos no pueden escapar a esa necesidad de ser legitimados en los centros hegemónicos, tampoco han podido escapar de aquella densa urdimbre de relaciones culturales comprendidas por el tejido o la textura de lo local. Es ese complejo tejido y no un concepto abstracto y plenipotenciario de identidad sui generis, en última instancia, el que establece y justifica la especificidad de su obra dentro del contexto global”.⁷⁷

La proliferación de exposiciones, simposios y publicaciones fuera de la región ha generado un nuevo circuito de prestigio para la producción artística latinoamericana, aunque a pesar de los esfuerzos, se siguen dando malentendidos o señas de la inercia de la exclusión como la que comenta Gerardo Mosquera:

En 1992 Gerardo Mosquera escribió sobre la exposición de Luis Camnitzer, Alfredo Jaar y Cildo Meireles, comisariada por Mari Carmen Ramírez y Beverly Adams en la Art Gallery de Austin, que la muestra “reunió a tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy”; en la revista donde fue publicado, (según el autor, revista de gran prestigio en América Latina, que circula internacionalmente y que tiene traducción en inglés) su frase fue traducida de la siguiente manera: “*the exhibition includes works by three of the most important contemporary conceptual artists of Latin America*”, sobre esto comenta Mosquera; “es como si el hecho de ser latinoamericano condena antológicamente a lo local, como si el arte latinoamericano tuviera que quedar siempre encuadrado en marcos prefijados de circulación y valor”.⁷⁸ Este tipo de anécdotas, reflejan el debate sobre el lugar que el arte latinoamericano ha ocupado en la historia del arte occidental.

Por otro lado, hemos visto cómo se han mantenido propuestas al margen de la institución, creando sus propios circuitos de legitimidad. Esta realidad nos lleva a pensar en un mundo multi-céntrico, y es esta la segunda perspectiva desde la cual nos podemos acercar a la situación del arte de la región en el contexto internacional.

Finalmente, el análisis de las relaciones basadas en la segunda tendencia de interpretación, que consideramos en la actualidad más relevante, es la que se basa en el estudio de las afinidades e intereses que dan paso a prácticas culturales determinadas y espacios compartidos, será analizada en los siguientes apartados.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁷ Ramírez, M., “Contexturas: lo global a partir de lo local”, en: Jiménez, J., Castro, F., (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Ed. Técnos, Madrid 1999, p. 80.

⁷⁸ Mosquera, G., “Cocinando la identidad”, en: *Cocido y crudo*, *Op. cit.*, p. 34.

Esto responde a la idea que la separación centro/periferia ha quedado obsoleta, solo aplicable a la relación de inclusión/exclusión social, pobreza y desigualdad social, presente en todos los espacios, en los céntricos y periféricos, casi por igual, donde el dominio viene dado por el mercado, el dinero y el mundo financiero. En el arte, hoy en día los artistas originarios de países latinoamericanos ocupan los grandes centros de la institucionalidad, desarrollando obras que se insertan en una producción internacional, sin etiquetas, por ejemplo, la colombiana Doris Salcedo y su trayectoria marcada por exposiciones en espacios como la Tate Gallery en Londres y la obtención de premios y reconocimientos; o el brasileño Ernesto Neto y el fenómeno del mercado de arte joven, el colombiano Óscar Murillo.

Por esta razón, esta investigación se centra con mayor interés en el análisis de las prácticas artísticas y culturales que conformaron redes de intercambio entre creadores de la región que compartían los mismos intereses, creando un *arte con elementos latinoamericanos*, desde abajo; más allá de los grandes artistas reconocidos por sus obras y trayectorias individuales.

2.2 LATINOAMÉRICA EXISTE EN LOS VÍNCULOS

En el escenario latinoamericano, y a lo largo de su historia, los viajes al exterior han servido como catalizadores de un sentimiento identitario ya que, a pesar de que sus culturas híbridas tienen raíces también en el pensamiento europeo, su situación en el mundo occidental ha estado en situación de desventaja y ha sufrido las consecuencias de la subordinación.

Este descubrimiento hecho por los intelectuales, científicos y políticos americanos decimonónicos que viajaron a Francia, España o Inglaterra para afianzar lazos políticos, económicos pero también culturales, generó la necesidad de trabajar en la producción de un pensamiento propio, en la búsqueda de particularidades nacionales, de las relaciones entre países de la región y su posición en el escenario internacional. Es así como el espacio del exilio o del encuentro en tierras extranjeras, ha sido uno de los ámbitos más interesantes de analizar porque allí la reflexión sobre *lo latinoamericano* se ha enriquecido por el valor del conocimiento, no solo académico sino vivencial, de otras realidades.⁷⁹

En el siglo XX existieron muchas experiencias destacadas relacionadas con el viaje. El desplazamiento de intelectuales, escritores y también artistas visuales se convirtió, en muchos casos, en verdaderas aventuras de búsqueda de aliados, de apoyos personales y de apertura de espacios de expresión. Las vicisitudes más cotidianas fueron superadas gracias a los vínculos y contactos con conocidos, amigos, familiares, o personas referenciadas por parte de éstos, totalmente desconocidas.

Esta realidad, de descubrimiento o de huida, conocida bien por todo aquel que emprende un viaje migratorio, se intensificó tras la Segunda Guerra Mundial. El peregrinaje de latinoamericanos por las ciudades europeas fue permanente, gracias al viaje se creó un nuevo espacio de conocimiento y de experimentación artística:

“Esta especie de Grand Tour fue para muchos de ellos una auténtica escuela, una fuente de experiencias y de intercambio de ideas a través de largas conversaciones y discusiones, de

⁷⁹ Martínez, F., El nacionalismo cosmopolita. *La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*, Ed. Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá 2001, 580 pp.

recomendación de visitas y lecturas, de trueque recíproco de direcciones de nuevos amigos y colaboradores. De esta manera se tejó una red de personas residentes en diferentes ciudades que estaban dispuestas a compartir el infortunio económico, la nostalgia de la distancia y la experiencia de lo que estaban viviendo y aprendiendo”.⁸⁰

Esta situación fue consecuencia de la situación que se vivía en los diferentes países latinoamericanos, recordemos que en las últimas décadas del siglo XX los regímenes políticos autoritarios, conservadores y dictatoriales azotaron la convivencia y el desarrollo de los países de la región e impulsaron a cientos de artistas a *exiliarse*. Esto supuso un movimiento de ideas, un cruce de tradiciones, una hibridación de expresiones artísticas, el surgimiento de espacios renovados, de encuentro, de tensión y de nuevos lenguajes, gracias a las relaciones personales que se fueron forjando entre los miembros de las bases sociales, vinculados con el mundo intelectual y creativo.

Uno de los fenómenos culturales más conocidos y que refleja con mayor claridad esta situación fue el origen del movimiento literario llamado *boom latinoamericano*, éste surgió gracias a la coincidencia en países europeos de decenas de escritores provenientes de Colombia, Argentina, México o Perú, entre otros, que retrataron o reconstruyeron la realidad de sus países, desde una mirada particularmente atrayente para los lectores y la institucionalidad literaria europea, alcanzando una hegemonía en la escritura de América Latina de la época.

En contraposición a este escenario literario que ha alcanzado niveles de *espectáculo* a nivel mundial, podemos referenciar otras experiencias creativas surgidas en estos espacios de encuentro de personas de orígenes diferentes y que, aunque no alcanzaron la fama, permearon la actividad de cientos de artistas y lograron mover los cimientos del discurso artístico hegemónico, a partir de diálogos internacionales, y de la inclusión de lenguajes forjados desde los lugares periféricos y colados a través de las grietas de la institucionalidad artística, e incluso social y política.

En esas grietas es donde encontramos a los protagonistas de este relato sobre el arte correo, creadores interesados en entablar lazos y conexiones con múltiples espacios y que, gracias a la comunicación a distancia, durante años, lograron construir una memoria, e impulsar la existencia de una opinión pública disidente sobre las realidades vividas en países como México, Uruguay, Argentina, Chile o Brasil.

“Para los latinoamericanos, y ya somos unos cuantos los creadores que, voluntariamente o impulsados por circunstancias políticas, se ven obligados al exilio, el arte por correo se transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de “ciudadanos fallecidos” como ha dado por llamar el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano”.⁸¹

Algunos de ellos arriesgaron incluso sus vidas por mantener la comunicación y movilizar sus ideas, por hacerse presentes en medio del silencio obligado o de la ausencia del exilio, y aquellos que abandonaron las fronteras latinoamericanas y se radicaron en Europa o Estados Unidos se convirtieron en referencia para nuevos artistas migrantes, además, analizaron

⁸⁰ Maderuelo, J., *Ulises Carrión, escritor*, Ed. La Bahía, Santander 2016, p. 49.

⁸¹ Padín, C., “Guillermo Deisler”, en: <http://www.geifco.org/actionart/actionarto3/secciones/3letra/artistas/deLaLetraAPoesiaVisual/deisler/index.htm>. Consulta: 26 de marzo de 2014.

los procesos que conllevan la salida/llegada de sus países y han ayudado a teorizar sobre el fenómeno de la comunicación, de la importancia de las redes y la vinculación del arte con estrategias sociales y políticas. En algunos casos, ofrecieron sus espacios – privados o públicos- como centro de recepción de cientos y miles de comunicaciones, que con el tiempo se han convertido en testimonio de una América Latina que se reconoce en el viaje y el encuentro, más allá del territorio.

2.2.1 Other Books and So y *Ephemera*, desde Holanda

Ulises Carrión, escritor que nace mexicano en 1941 y muere holandés en 1989, es uno de los primeros teóricos del arte correo, aportó ideas fundamentales también al desarrollo de los libros de artista, y, en los años setenta, se convirtió en persona de referencia para cientos y miles de personas interesadas en estas prácticas.

Para aproximarnos a quien trascendió todos los límites de la escritura, de la poesía, la imagen, los libros, la comunicación a distancia, recorrimos las salas de la Exposición realizada en Madrid: *Ulises Carrión. Querido lector. No lea*,⁸² donde nos encontramos con los reflejos de la mirada crítica pero constructiva de alguien que creyó en que la realidad era susceptible de ser transformada, una realidad en la que él quería intervenir impulsando las llamadas *estrategias culturales* que desafiaban las fronteras del arte, de la vida, de lo político, de la comunicación o del viaje.

La aparente marginalidad de Carrión, aparente en la medida que hasta ahora no había aparecido como uno de los grandes nombres de la literatura o el arte y porque no participó en grandes exposiciones internacionales del momento, fue una consecuencia natural de su manera de ver la vida y asumir la creación.⁸³

Ulises estudió literatura y filosofía en México, donde publicó *La muerte de Miss. Oy De Alemania*, luego en París y Leeds; tenía un futuro promisorio, así lo reconocería Octavio Paz y se lo hacía saber en la correspondencia que intercambiaban, sin embargo, su búsqueda pronto lo llevó a transitar otros caminos, más inciertos pero que prometían más satisfacción, llevándolo a liberar la escritura de la literatura, y a indagar las posibilidades formales, conceptuales y poéticas de la misma.⁸⁴ La base de su investigación era la estructura; experimentaba con las posibilidades sonoras y espaciales del lenguaje; y teorizaba sobre esto.

En la revista *Plural* se han publicado fragmentos de la correspondencia con Octavio Paz, en las que se puede leer el interés de Carrión en la opinión de Paz, y el interés de este último en la obra de Carrión, e interesantes disertaciones en las que se habla de “nuevas escrituras que se basan en un principio diferente”; de “estructuras como una manera de definir la obra del joven mexicano, de escritos vagamente teóricos”. La revista *Plural*, finalmente publica parte de sus escritos, y son reconocidos por Paz por su humor seco y su “elegancia, en el sentido matemático”.⁸⁵

⁸² Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 16 de marzo al 10 de octubre de 2016, Madrid.

⁸³ En 1992 se realizó la primera exposición de su obra “Ulises Carrión. We Have Won! Haven't We?” en el Museo Fodor, de Ámsterdam; después, en el Neues Museum Weserburg, de Bremen. Diez años después, en 2002, se realizó “Ulises Carrión. ¿Mundos personales, estrategias culturales?” en el Museo de Arte Carrillo Gil de la Ciudad de México. Información aportada en: Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 255.

⁸⁴ *Ibid.* Esta idea es desarrollada en Maderuelo, Javier. *Ulises Carrión, escritor*, Editorial La Bahía, Santander 2016, 277 pp.

⁸⁵ Correspondencia con Octavio Paz, en: “Ulises Carrión. Querido lector. No lea”, *Revista Plural*, mayo de 1973 México, p. 15.

En este proceso de dejar de lado la literatura, su crítica fue más allá del abandono de la narración, se centró en el *medio de difusión, es decir, el libro y sus derivados*, porque consideraba que estos canales estaban sometidos al poder de las industrias que imponían sus normas y el tipo de literatura que debía promoverse.

“Es en este punto donde Ulises Carrión se aparta de los juegos lingüísticos en los que habían caído tanto la poesía concreta como el arte conceptual, ya que ninguna de estas dos corrientes se preocupaba por criticar la tiranía de la industria librera y el control excluyente que ejercía a través de sus extensos canales de difusión basados en potentes redes internacionales de comercialización que son capaces de imponer no solo a un autor, sino un tipo de literatura”.⁸⁶

En este empeño por ofrecer alternativas socio-culturales a esta industria trabajó desde su pequeña librería especializada en *otro libros*, sin embargo, la mercantilización de los llamados libros de artista, y el alejamiento de esta práctica de los impulsos de transformación y de experimentación, lo hicieron decepcionarse y emprender una nueva búsqueda.

Es así como inició una reflexión profunda sobre la necesidad de que los artistas y escritores trascendieran las fronteras del arte, y se incorporaran a sistemas culturales, abandonando las creaciones individuales y se comprometieran con la organización de verdaderos sistemas de comunicación, en los que se convirtieran en agentes culturales, modificando el monopolio hegemónico del poder y ofreciendo a la sociedad nuevos mecanismos de integración y diálogo, según sus palabras, el artista debía convertirse en *el creador de toda la circunstancia cultural*.⁸⁷

2.2.1.1 Ámsterdam, lugar de encuentro

Los viajes a Europa permitieron a Carrión tomar la decisión de salir definitivamente de México, y escogió Ámsterdam para radicarse, allí encontró una sociedad más abierta en donde pudo desarrollar sus iniciativas culturales, gracias a los apoyos a la creación, y vivir su sexualidad con libertad; razones íntimas, personales y profesionales lo llevaron a un exilio voluntario hasta el final de sus días.

Sin embargo, no sería el único extranjero en decantarse por la vida en esta ciudad, allí se dieron cita creadores de distintas partes del mundo y algunos de ellos se asociaron con el fin de abrir espacios de visibilización de sus prácticas e ideas, uno de los primeros fue el llamado In – Out Center, un centro cultural gestionado por artistas, fundado en 1972 por los colombianos Michel Cardena (Miguel Ángel Cárdenas) y Raúl Marroquín; junto con Ulises Carrión y los islandeses Hreinn Fríðfinnsson y los hermanos Kristjan y Sigurdur Gudmundsson; Wu Young, Tchong, el norteamericano Joe Jones, cercano al circuito de Fluxus, y los holandeses Hetty Huisman y Pieter Laurens Mol.⁸⁸

In - out center, reunió a artistas que tenían en común la marginalidad de sus trabajos creativos y su lugar de origen, la mayoría de los participantes eran extranjeros, y fue el primero de una serie de pequeños espacios de gestores y editores independientes que surgieron gracias a

⁸⁶ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 65 y 66.

⁸⁷ Entrevista de Marcel Sánchez a Ulises Carrión, en: Carrión, U., *El arte correo y el gran monstruo... Cit.*, p. 207-226.

⁸⁸ Maderuelo, J. *Op. cit.*, p. 50.

una política social de tolerancia de estos espacios, de legalización y de subvención de los mismos.⁸⁹

La relación entre la sociedad receptora y estos colectivos de extranjeros no se sustentó en una mirada paternalista y la alianza de “dar y recibir” fue recíproca. En ese sentido, vale la pena recordar que los Países Bajos en esos años no estaban en el centro del arte, es más, es interesante reconocer que “buena parte de las novedades sobre lo que estaba sucediendo en el mundo del arte más avanzado las aportaban en Ámsterdam estos artistas nómadas que estaban conectados con una red de contactos personales que les permitía intercambiar todo tipo de información de cualquier parte del mundo a través del correo postal o de las visitas personales”.⁹⁰

Siguiendo las propias palabras de Wim Beeren, director del Stedelijk Museum entre 1985 y 1993: “En los Países Bajos apenas se había oído hablar del Pop Art, Nuevo Realismo o Duchamp cuando Michel Cardena⁹¹ había llegado de Colombia a nuestro país con un enorme bagaje de conocimientos sobre los nuevos desarrollos artísticos”⁹²

Este ambiente creativo, de autogestión cultural, sumado a los intereses personales de Carrión lo llevaron a abrir la librería Other Books and So (1975 – 1979), usando para esto fondos propios y colaboraciones de amigos, que se convertiría en punto de encuentro, de diálogo, de exposición, producción y distribución de libros, “(no libros, antilibros, pseudolibros, cuasilibros, libros concretos, libros visuales, libros conceptuales, libros estructurales, libros proyecto, libros declaración, libros instrucción)”.⁹³

Este espacio, ubicado en un bajo de la calle Reguliersgracht 103, se convirtió en epicentro de la actividad de Carrión que superó el tema de los libros y se expandió hacia el arte correo, las estrategias culturales y la mirada desde y hacia Latinoamérica.

2.2.1.2 Lo latinoamericano también habla inglés

La salida de los artistas e intelectuales de sus países de origen es una muestra de que el interés por la construcción de *lo latinoamericano* convivió con la intención de huir de *lo latinoamericano*.

El conservadurismo de las sociedades de la región, sumado a la instauración de regímenes autoritarios, y al estancamiento de las políticas culturales de la época, fueron factores que motivaron a muchos a ir en busca de nuevos escenarios. Algunos, huían de una sociedad que les impedía desarrollarse personalmente con libertad, tanto en el plano sexual, político o creativo, y decidieron convertir su búsqueda - desde el cuerpo, el espacio público o los

⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 52. (*Snapshot* No 5 [cat.exp] Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1989).

⁹¹ *Idem.* (Michel Cardena es el seudónimo de Miguel Ángel Cárdenas, nacido en El Espinal, Tolima, Colombia (1934-2015), arquitecto de la Universidad Nacional. Artista interesado por el movimiento: la danza, las performances, los happenings y, como consecuencia, por el vídeo. Sus obras de los años ‘70 tienen relación con la sexualidad, con el erotismo y con los paradigmas morales y culturales colombianos vistos desde Europa).

⁹² *Idem.*

⁹³ En la sección Exposiciones, *Ulises Carrión. Querido Lector. No lea.*: www.museoreinasofia.es/exposiciones/ulises-carrion. Consulta: 26 de mayo de 2016.

sistemas de creación/comunicación- en espacios políticos de transformación, crítica y revisión de mentalidades afianzadas en ideologías excluyentes.

Carrión encontró en Europa un espacio liberado de *los atavismos culturales de México*, allí pudo dejar de ocultar su homosexualidad “exteriorizando sus inclinaciones y apetencias amorosas (...) Lo que en México le hubiera costado a Ulises Carrión el rechazo más violento, en Ámsterdam, lo pudo hacer aflorar en un libro de poemas titulado “amor, la palabra” dedicado a su pareja Aart van Barneveld, editado bajo el sello In-Out Productions en 1973”.⁹⁴

Pero la liberación no solo fue íntima y personal. También lo fue creativa. En primer lugar, Carrión decidió abandonar su lengua natal, y desde 1975 usó el inglés para sus textos. En segundo lugar, se decantó definitivamente por la salida de la literatura y de la narración, más no de la escritura, en este sentido, recordemos sus palabras: “(...) como no hay palabras para describir esas nuevas formas, entonces yo insisto en que soy escritor”.⁹⁵

Y su papel con respecto a la escritura, como se ha dicho, trascendió el universo individual y lo llevó a entablar alianzas con cientos de creadores, y a la apertura de espacios de encuentro y comunicación – físicos e incorpóreos- desde donde pensó, y contribuyó a configurar la idea de México y Latinoamérica.

Por un lado, impulsó proyectos que acercaban su país natal a su país de adopción⁹⁶, por ejemplo, desarrolló el proyecto radial “Tríos y boleros” emitido por la cadena holandesa VPRO, en el marco de la iniciativa *Art on the Radio, the Radio as Art*, la transgresión de este proyecto se encuentra en la inserción de la música popular mexicana en un contexto ajeno como el europeo, descontextualizando su sentido y convirtiéndolo en una manifestación de lo marginal en un país extranjero. En esta misma línea, Carrión presentó un proyecto de *performance* titulado *The Amanda del Llano Superstar Project*, éste consistió en realizar un festival de cine en torno a la actriz mexicana Amanda del Llano, de *segunda categoría*, quien fue recibida en Holanda, como una figura mediática.⁹⁷



Fig. 26. Ulises Carrión, *Lilia Prado Superstar*, proyecto acción – intervención medios, 1983.

⁹⁴ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 85.

⁹⁵ *Uno más uno*, 21 de noviembre de 1977, México, en: Exposición “Ulises Carrión. Querido lector. No lea”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016.

⁹⁶ Estos proyectos que aludían a la realidad mexicana no fueron realizados por Carrión con ánimo de promocionar México o lo mexicano, él no tenía un interés particular por esto, según su amigo Guy Scharaenen, comisario de la exposición *Querido lector. No lea.*, comentó en el Seminario *El arte nuevo de hacer libros. Ulises Carrión y la edición expandida*, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el 21 de septiembre de 2016.

⁹⁷ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 219 y 220.

En ambos casos, se evidencia el poder de la desterritorialización y la inserción de un mensaje en un público ajeno, se pone en evidencia las tensiones culturales y el artificio de los mitos, el poder que se alcanza si se llega a los medios de comunicación y la posibilidad de transgredir los mensajes creando nuevos marcos de referencia cultural, en el que América Latina puede estar presente, trascendiendo la mirada paternalista o jerarquizada.

Por otro lado, *lo latinoamericano* fue experimentado, desde Other Books and So. Su librería fue el punto de partida para la conformación de alianzas entre artistas y escritores latinoamericanos que pasaban por Ámsterdam, y entre aquellos que aunque nunca estuvieron en la ciudad mantuvieron correspondencia con Carrión; además, éste fue un espacio de distribución e intercambio de obras de aquellos que encontraron en la acción colaborativa, en la comunicación, en la salida de las fronteras una motivación para su trabajo.

De los vínculos más fecundos podemos destacar el de Carrión con los mexicanos Felipe Ehrenberg y Martha Helliön quienes se autoexiliaron en Inglaterra tras los hechos de la Plaza de Tlatelolco en 1968 y la represión subsiguiente del gobierno, su relación se destacó por un constante aprendizaje mutuo y apoyo en los procesos de creación y difusión, este vínculo respondió fundamentalmente a la similitud de sus iniciativas culturales.

Del trabajo de Ehrenberg y Helliön en el taller artesanal de ediciones Beau Geste Press, en Davón (Inglaterra), Carrión descubrió la fuerza del trabajo colectivo, “y de la vida comunitaria en el seno de una pequeña sociedad creativa y productiva, en la que trabajaban estos dos artistas mexicanos en colaboración con quienes quisieran residir y trabajar con ellos”.⁹⁸ Su entusiasmo con este modelo, lo llevó a comprometerse con la distribución en los Países Bajos de todas sus obras.

Además, le entusiasmó de Felipe Ehrenberg la idea de crear una red que tejiera clientes y creadores para solucionar el problema de la difusión de los libros, por esa razón entró en contacto con artistas y escritores, los invitó a participar de sus proyectos y exposiciones, hasta convertirse en referencia obligada. Esta tendencia a la conexión fue reflejada en la *performance Condition – Connection*, programada en In –Out Center, en julio de 1973, ésta consistió en que Ehrenberg se presentaba atado por hilos que conectaban sus chacras con objetos y con otras personas, afirmando “todos nos conecta”. Es muy interesante porque es la base del ideario de Carrión⁹⁹

Al rastrear los libros existentes en su colección vemos que Carrión tuvo correspondencia además con Jorge Caraballo y Clemente Padín (Uruguay) de quien se conserva *Happy Bicentennial*; Paulo Bruscky o Regina Silveira (Brasil); también con Antoni Muntadas (España), por ejemplo, del artista catalán se encuentra la serie *Emisión / Recepción*, una colección de postales enviadas y recibidas por él o con el escritor José Luis Castillejo (España); y existe documentación de su relación con el argentino Horacio Zabala (Argentino, exiliado en Roma) y el chileno Guillermo Deisler, exiliado en Bulgaria.

La reiteración de estos nombres reflejan su interés por enlazar la creación europea y la latinoamericana, sin sesgarla temáticamente a asuntos particulares de una u otra región; más bien, puso a dialogar a personas lejanas sobre asuntos comunes, en este sentido sabemos,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 55.

gracias a Javier Maderuelo, estudioso del archivo de Carrión, que el mismo Padín le agradeció su esfuerzo.

Algunas convocatorias de arte correo se basaron en las reflexiones sobre el arte y la escritura, por ejemplo, *Poema* (1973), consistió en numerar 30 tarjetas con la frase escrita a lápiz: “ser (o no ser) borrado” y enviarlas para esperar las reacciones de los receptores; este puede considerarse la primera obra de arte correo de Ulises Carrión.

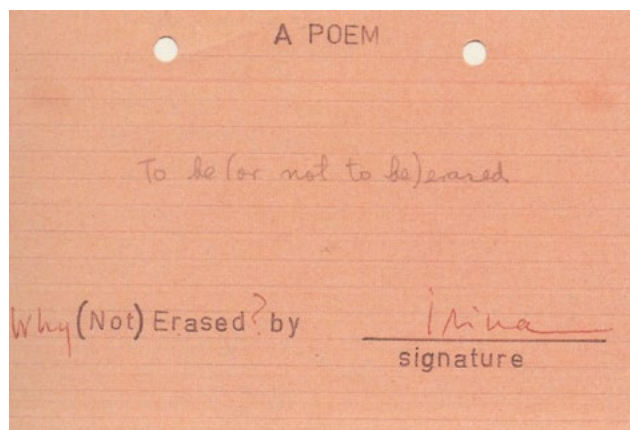


Fig. 27. Convoca: Ulises Carrión, *Poema*. Envío: Irina, 1973.

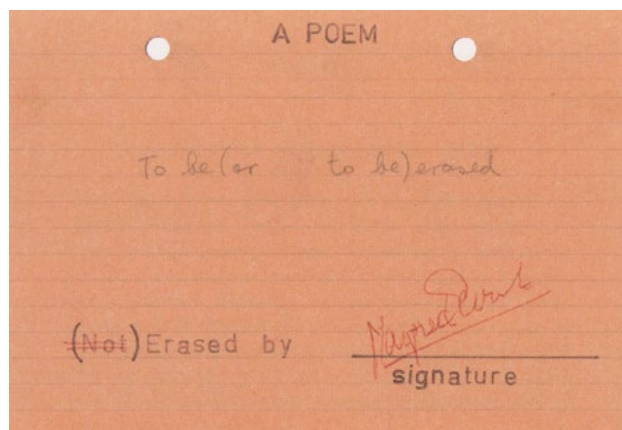


Fig. 28. Convoca: Ulises Carrión, *Poema*. Envío: ilegible, 1973.

O *Definitions of art* (1977), ésta consistió en el envío de postales con la frase impresa “Art is:”, con las 367 respuestas recibidas, Carrión organizó una exposición marzo 1977.

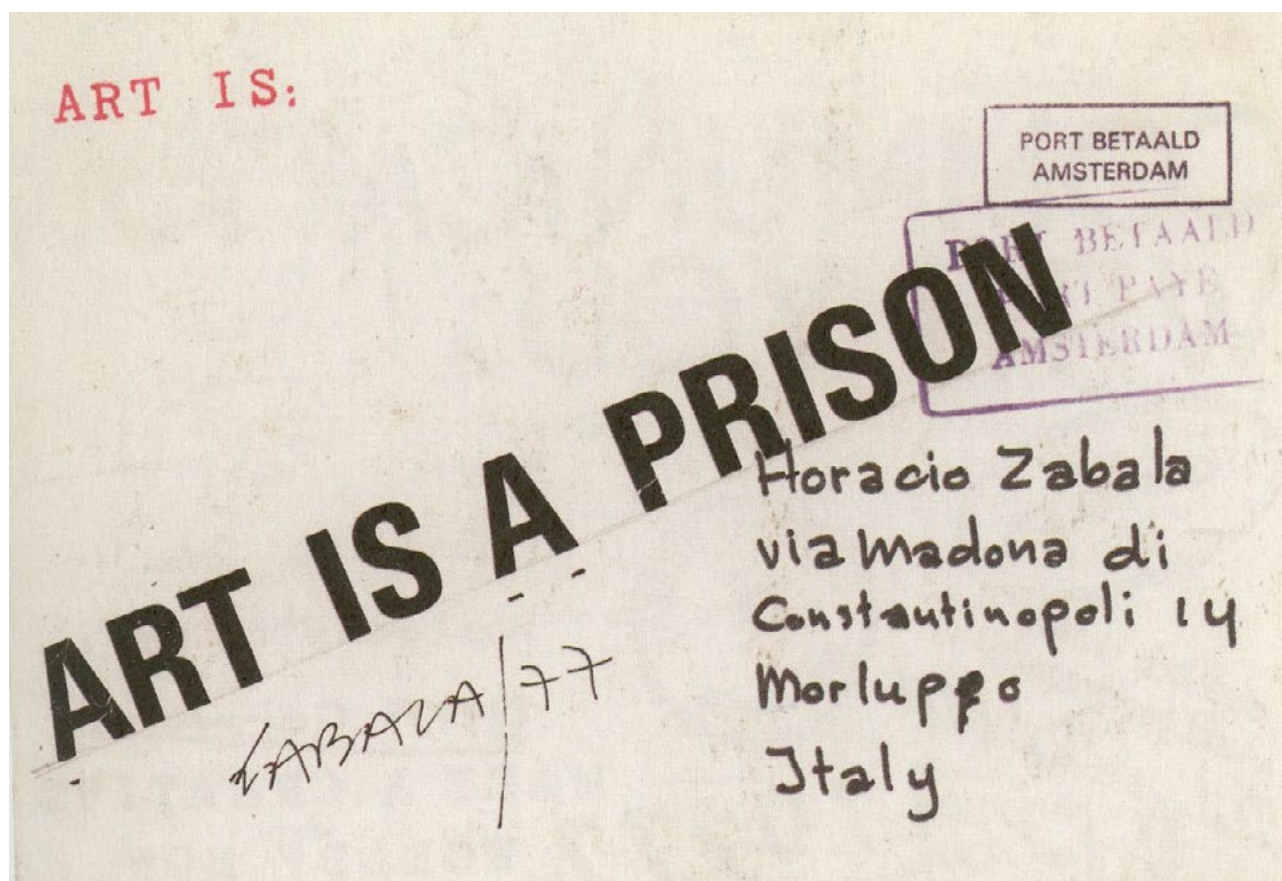


Fig. 29. Convoca: Ulises Carrión, *Art is:*, Envío: Horacio Zabala, 1977

Otras, jugaron con invitaciones institucionales, por ejemplo, la convocatoria *Piezas de retroalimentación*, convocó a todos a participar en una exposición de arte correo en la galería de Pieter Brattinga con piezas en las que se utilizara la invitación enviada, después de ser manipulada. Recibió cerca de 250 piezas.



De izquierda a derecha:

Fig. 30. Convoca: Ulises Carrión, *Piezas de retroalimentación*, 1981.

Fig. 31. Convoca: Ulises Carrión, *Piezas de retroalimentación*. Envío: Leonard F. Duch 1981.

Fig. 32. Convoca: Ulises Carrión, *Piezas de retroalimentación*. Envío: Carioca 1981.

De esta manera, Carrión se sumó a la oferta de alternativas al mundo del mercado del arte para aquellos que no se sentían identificados con estos principios “(...) Pero no se trata simplemente de que en un pequeño local de Ámsterdam se exhiban obras y libros de autores del otro lado del Atlántico, sino de que estas iniciativas sirvieran también de revulsivo en los países de origen de esos autores”.¹⁰⁰

En este sentido, su reflexión trascendió la forma: la producción de *collages*, poesías visuales, estampaciones o dibujos que podían ser enviados o no sin que el desplazamiento influyera en el mensaje; para él, lo fundamental del arte correo es la respuesta que podía dar a la necesidad social que él identificó de que el artista o escritor se implicara en la conformación de sistemas de comunicación.

Pocos años después de su práctica, descubrió que el impulso a convocatorias, similares en cuanto al formato, el envío de instrucciones, preguntas, o “papelitos” como él los llamaba, no respondían a esa necesidad de crear las llamadas *circunstancias culturales* e inició el diseño de un sistema alternativo de correo: *Erratic Art Mail International System, an alternative to the official post offices (E.A.M.I.S.)*.

En su análisis, Carrión identifica que las ventajas del arte correo superan el uso del sistema oficial, en realidad, la posibilidad de desplazamiento y de construcción de circuitos integrales de creación, difusión y debate como mecanismo para transformar parte de la realidad institucionalizada, debían a su entender proceder de un espacio autogestionado por los mismos creadores, siendo este sistema la obra en sí misma.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 106 y 107.

El Sistema Internacional de Arte Correo Errático reemplazaría la estructura oficial del sistema de correos, consistía en la distribución de *envíos*, sin restricción de tamaños o países de destino, de manera gratuita, por parte de los autores y otras personas, todas las obras debían ser presentadas por duplicado para que el E.A.M.I.S. las archivara. Este Sistema, “garantizaría la circulación de las obras (...) si por alguna razón una pieza permanece tres años sin circular, sería devuelta al autor. Para Carrión, al usar E.A.M.I.S se apoya la única alternativa frente a las burocracias nacionales y fortalece la Comunidad Internacional de Artistas”.¹⁰¹

Si bien el E.A.M.I.S no logró consolidarse, si se documentan envíos y movimientos de obras, entre las que destacan el de Paulo Bruscky (Recife) a Horacio Zabala (Roma), de Boni (Ámsterdam) a Marinela (Brasil) o de Bil Gaglione (San Francisco) a Raúl Marroquín (Ámsterdam).

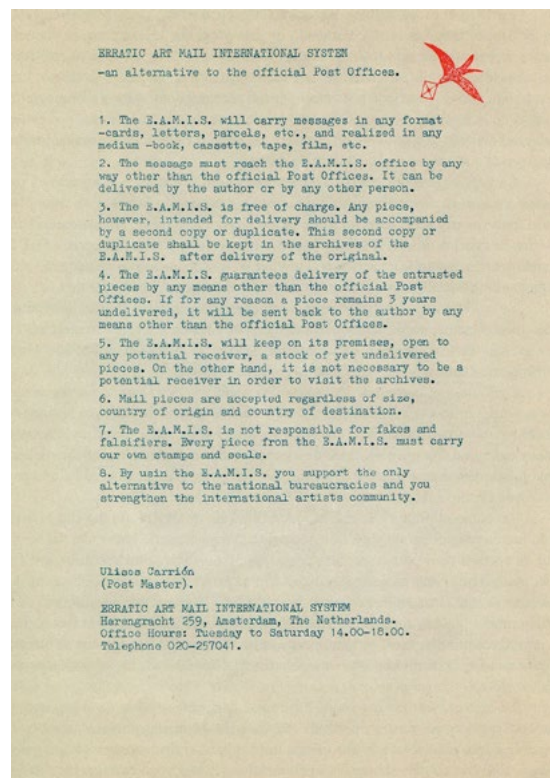


Fig. 33. Ulises Carrión, Documento original de E.A.M.I.S, 1978.



De izquierda a derecha:

Fig. 34. Guy Schraenen, envíos a Ginebra y a Eblag, a través de E.A.M.I.S, 1978.

Fig. 35. Ray Johnson, envío a São Paulo, a través de E.A.M.I.S, s/f.

Fig. 36. Ejemplo de correspondencia a través de E.A.M.I.S, s/f.



¹⁰¹ Carrión, U., *El arte correo y el gran monstruo... Cit.*, p. 81 y 82.

2.2.1.3 Ephemera

Su implicación con el arte correo lo llevó también a editar una revista mensual entre noviembre de 1977 y octubre de 1978, con la coautoría de Aart Van Barneveld, “fundador de Stempelplaats en Ámsterdam, un lugar donde estas propuestas se conectaban con la red internacional de arte correo que existía en paralelo al mundo del arte establecido”¹⁰² y su compatriota el director de teatro Salvador Flores, quien coincidió con Carrión en París a finales de los años sesenta.

Los primeros números de *Ephemera*,¹⁰³ dedicado cada uno a un tema diferente, se produjeron siguiendo las convocatorias habituales del arte correo, en total se editaron 12 números, éstos se “plantearon como un fanzine de ocho páginas”, en ella participaron más de 245 personas, de los cuales destacan los latinoamericanos Paulo Bruscky, Jorge Caraballo, Gilmar Cardoso, Edgardo Antonio Vigo, Graciela Gutiérrez Marx y Dámaso Ogaz.

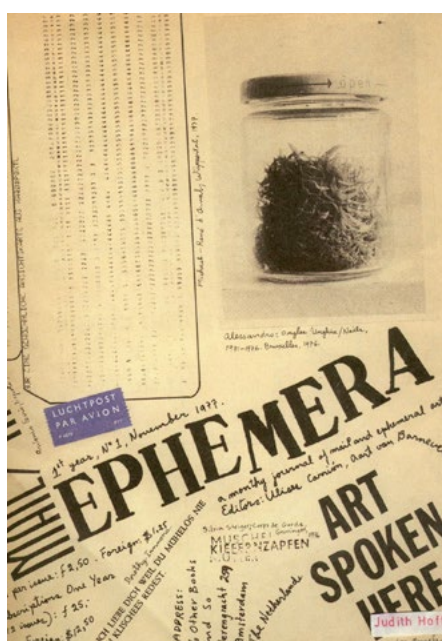
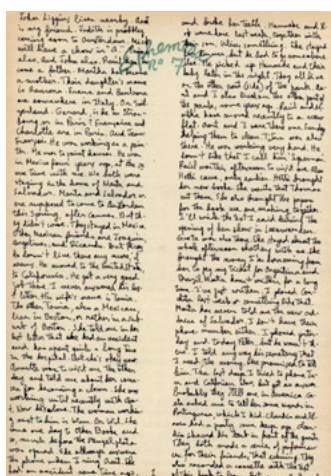


Fig. 37. Ulises Carrión, *Ephemera*, Nº 1, revista, 1977.



Fig. 38. Ulises Carrión, *Ephemera*, Nº 12 (último número de la revista), 1978.



Excepto el número 7 de la revista, que fue realizado completamente por Carrión, y dedicado exclusivamente a la escritura automática de los *hechos y noticias, observados por él durante un día entero, llegando a completar 8 páginas escritas a dos columnas*,¹⁰⁴ las colaboraciones recibidas para la revista se estructuraron siguiendo la estrategia del *collage*, los envíos se ponían unos con otros, o sobre otros, intentado evitar las jerarquías.

Fig. 39. Ulises Carrión, *Ephemera*, Nº 7, revista, 1978.

¹⁰² Exposición “Ulises Carrión. Querido lector. No lea” Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2016.

¹⁰³ El nombre de la revista aludía al arte efímero post-Duchamp, en: Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁴ *Idem*.

2.2.1.4 La introspección es vinculante

En los años ochenta, Carrión dio un giro en su trabajo. Decepcionado por la banalización del uso del correo postal, por la mercantilización de los libros de artistas y por las dificultades de consolidar redes de artistas comprometidos que superaran los centenares de participantes y que no se dejaran seducir por el mercado,¹⁰⁵ se replegó en torno a su archivo.

Esta actividad más solitaria no pudo escaparse de su ideal de generar estrategias culturales con impacto social, en este caso relacionadas con el poder de la memoria. Durante todos los años de su trabajo en torno a los libros y al arte correo, Carrión recibió paquetes de todas partes del mundo: Japón, Australia, América del Norte, del Sur, Asia, esta colección fue sistematizada en el archivo Other Books and So Archive (OBASA). En éste reunió todo, sin censurar ningún envío, y creó un centro de documentación estructurado a partir de análisis y relación de categorías, establecidas por él mismo.

En síntesis, Carrión fue escritor, a veces artista, editor, comisario de exposiciones, teórico, y archivero, su personalidad lo llevó a ser reconocido actualmente como uno de los actores clave de los conceptualismos latinoamericanos. Pero si por algo se debe recordar, es por su papel de mediador cultural y es en esta investigación la actividad que más interesa, porque refleja la manera cómo los vínculos entre artistas, a veces a distancia, otras veces juntos pero fuera de sus países de origen, permitieron enlazar visiones de la vida y del arte, desde una perspectiva de América Latina, que se construye tanto dentro como fuera de sus fronteras.

2.2.2 Beau Geste Press, desde Inglaterra

“Yo estaba en la noche de los Olímpicos de Verano de 1968, el gobierno y el ejército reprimieron una demostración en el centro de Ciudad de México. Dijeron que solamente 40 personas murieron, otros aseguran que fueron 200 o 300. Ciertamente mucha gente fue “desaparecida”, quizá aún un millar en los cinco años después de la masacre. Yo estaba vinculado con el movimiento, operando una célula de información. Recogíamos información sobre la rebelión, sobre el levantamiento, la traducíamos a cinco idiomas y la transmitíamos clandestinamente al exterior, usando el sistema de correo. Cuando nos dimos cuenta de que muchos de nuestros amigos cercanos estaban siendo cogidos y arrestados, decidimos que había que dejar el país”.¹⁰⁶

Así narra Felipe Ehrenberg, artista mexicano, los hechos que lo obligaron a salir de México con su esposa Martha Hellion, también artista, y sus dos pequeños hijos. Su vinculación con el movimiento estudiantil, y la tensión generada a partir de la masacre en la Plaza de Tlatelolco los llevaron primero a Nueva York y más tarde a Londres “donde intentaron abrirse camino, con escasos 200 dólares, apoyándose en la acogida de algunos amigos, con los que Ehrenberg participó en el incipiente arte de la performance”,¹⁰⁷ allí permanecieron unos meses hasta

¹⁰⁵ Recordemos que grandes nombres del arte en su momento disruptivo como Joseph Beuys y Andy Warhol, se convirtieron en *vedettes* del arte contemporáneo cuya firma adquirió valores desorbitados. Esto solo es una muestra de lo sucedido en el mercado del arte a partir de los años ochenta.

¹⁰⁶ Basciano, O., “Felipe Ehrenberg: Fi Fa Fo Fum”, en *Art Review*: http://artreview.com/features/september_2014_feature_felipe_ehrenberg/. Consulta: 8 de junio de 2016. (Artículo publicado en el número de septiembre de 2014).

¹⁰⁷ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 37.

decidirse a vivir en un lugar más tranquilo, llegando entonces a “Clyst Hydon, una aldea al norte de Exeter. Así fue como todo comenzó a aparecer”.¹⁰⁸

La situación de *exiliado* le abrió nuevos caminos creativos, teóricos y reflexivos, y lo llevó a deliberar sobre temas de trascendencia como el de las traducciones culturales, llegó a expresar, años después de su regreso a México, ya en 1978, que:

“El lector puede cuestionar la utilización de los lenguajes que son ajenos al continente latinoamericano, pero para enfrentar la represión, la falta de recursos y la necesidad de enriquecer sus experiencias, el artista emigra, viaja. En el exilio y en su deseo de comunicar, usualmente adopta —aunque sea temporalmente— los lenguajes de la sociedad que lo recibe. En otras ocasiones, y precisamente para superar las limitaciones inherentes de dicho lenguaje (suyos o extranjeros), el creador inventa sus propios alfabetos”.¹⁰⁹

Una de los descubrimientos claves, no solo relacionado con el lenguaje sino con el soporte y medio de difusión del arte, fue el del correo postal. En aquel entonces, éste era el único sistema posible para mantener el contacto fluido y reflexivo con familiares y amigos. Ehrenberg cuenta cómo la correspondencia con sus padres fue continua, con el padre servía para recibir mensajes cortos llenos de consejos, con su madre, era el medio para leer largas cartas y recortes de prensa que ella le enviaba para mantenerlo actualizado sobre la situación del país.¹¹⁰

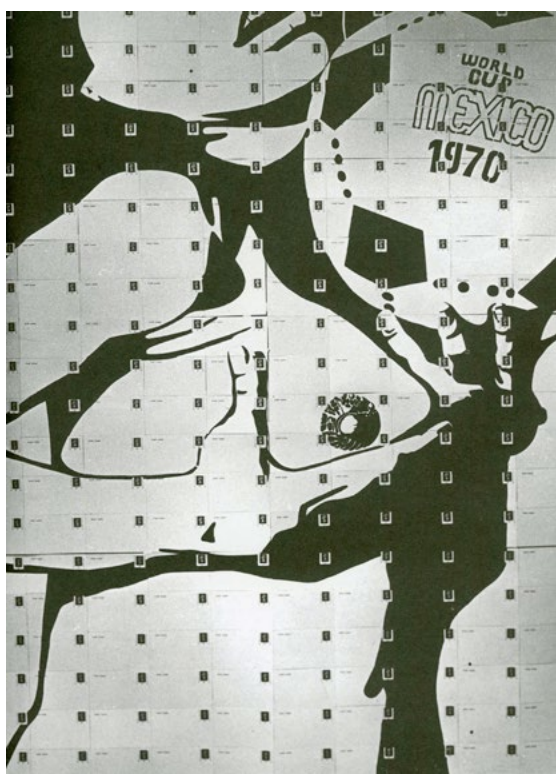


Fig. 40. Felipe Ehrenberg, *Arriba y adelante*, obra conformada por 200 postales, 1970.

Gracias a la eficiencia del sistema de correos inglés, Ehrenberg mantuvo fácilmente las relaciones a distancia y lo incorporó a sus primeras *esculturas – temporales*, tales como “A Stroll in July”¹¹¹ que consistió en documentar sus recorridos por Londres a través del envío de postales desde diferentes lugares de la ciudad. Además, supo aprovechar este medio para mantenerse presente también en la escena artística, e independiente, de México.

Desconociendo la existencia del arte correo - concepto que se acuñó en 1970 a raíz de la exposición en el Whitney Museum de Nueva York, sobre la obra de Ray Johnson - *Ehrenberg*, envió ese mismo año, por medio de la oficina de correos de Devonshire, una obra fragmentada en 200 postales, al Salón independiente del Museo Universitario de Ciencias y Artes de México.

En palabras del propio Ehrenberg, esta obra titulada *Arriba y Adelante*, que hacía alusión al lema de la campaña presidencial de Luis Echeverría, consistió en la compra de 200 postales, con timbre preimpreso,

¹⁰⁸ Basciano, O., *Op. cit.* Consulta: 8 de junio de 2016.

¹⁰⁹ Citado en: Gilbert, Z. ““Algo innombrable en común”: Colaboración translocal en la editorial Beau Geste Press”, en: *Arte y Parte*, No 109, febrero-marzo de 2014, Santander, p. 114.

¹¹⁰ Ehrenberg, F., “¿Arte correo? 21 años de obras postales”, en: Marcin, M. (coord.), *Op. cit.*, p. 63.

¹¹¹ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 37.

las cuales puso juntas y sobre ellas pintó una imagen “que había hallado en una revista de porno suave dedicada a la Copa Mundial de Fútbol que se iba a jugar en México, 1970”, la selección de ésta respondía a su interés por burlar el sistema de correos, ya que el reglamento en México no permite transportar nada obsceno; por otro lado, buscaba también parodiar la situación contradictoria vivida en el país, entre la tensión política y social y la celebración de un evento deportivo como escaparate mundial. En la exposición sería Alberto Híjar, teórico y crítico de arte, quien armaría el rompecabezas la misma noche de la inauguración.¹¹²

Esta no fue la única pieza que enviara fragmentada para ser rearmada en el destino, a diferencia de ésta que se encuentra desaparecida, alguna otra fue rescatada y forma parte hoy del Museo de Filatelia en Oaxaca.¹¹³ Alguna que destaca es la obra realizada en 1972, para el Reykjavík Art Festival esta es:

“una obra de mail art consistente en dos envíos diarios, durante un mes, a la SUM Gallery, de unos folios con una cuadrícula en la que había marcado algunos fragmentos de líneas. En la galería de destino se había dibujado una enorme cuadrícula que ocupaba una pared. Al recibir los envíos postales diarios, alguien debía transmitir las líneas de los folios recibidos a la cuadrícula de la pared”.¹¹⁴

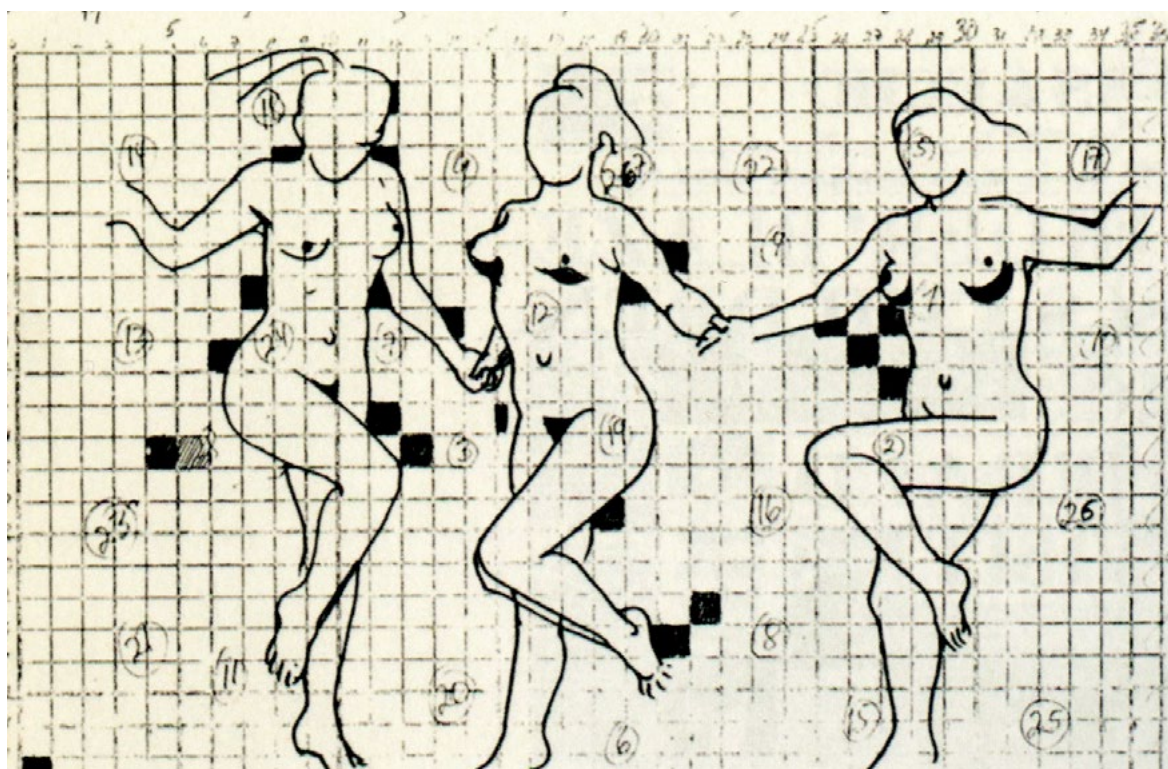


Fig. 41. Felipe Ehrenberg, *Ehrenberg [fragmento]*, cuadrícula, 1973.

¹¹² Ehrenberg, F., *Op. cit.*, p. 65.

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 159.

2.2.2.1 La editorial

Tanto el uso del correo como soporte y medio de creación de sus obras, como su trabajo relacionado con el mundo de los libros y las publicaciones de artista, iniciado gracias a su vinculación desde México con *El Corno Emplumado*,¹¹⁵ responden a los intereses de Ehrenberg que trascienden los límites del arte y lo estético, centrándose en la noción amplia de la *creación*.¹¹⁶ Por esta razón, su estadía en Inglaterra, y la de su familia, estuvo marcada por la experimentación orientada a cuestionar y poner a prueba los sistemas de arte, político e incluso social.

En Londres, por ejemplo, cuestionó la institucionalidad artística tanto desde el ámbito del correo, como de la *performance*, declarándose obra de arte frente a la Tate Gallery, y realizando una suma de acciones caracterizadas por la presencia en el espacio de lo público. En cuanto al sistema político, fue *burlado* mediante sus envíos fraccionados de imágenes comprometedoras y críticas, que tomaban forma en el destino, pasando controles y censuras.



Fig. 42. Beau Geste Press, *Fluxshoe*, cartel de exposición, 1972.¹¹⁹

Y el sistema social fue desafiado con la fundación del Beau Geste Press, - el nombre surge de la síntesis de las palabras Beautiful y Gestetner (marca del mimeógrafo alemán)¹¹⁷ – un taller artesanal de ediciones que se autodefinía como “Community of duplicators, printers and artisans (comunidad de duplicadores, impresos y artesanos)” una especie de comuna establecida en un caserón rural, en Devon,¹¹⁸ fundada en 1972 en compañía del artista e historiador del arte inglés David Mayor, el dibujante británico Chris Welch y Madeleine Gallard. Allí Ehrenberg produjo un sinnúmero de publicaciones y su casa se convirtió en la residencia de artistas que los visitaban durante la producción de cada proyecto editorial, fue un espacio abierto, de integración, experimentación y creación. Fue un espacio de encuentro.

La vocación disruptiva y crítica del sistema había iniciado ya en México, donde en los setenta cofundó el Grupo Proceso Pentágono que anticipó la construcción

¹¹⁵ *El Corno Emplumado /The Plumed Horn*, una publicación independiente creada por Margaret Randall, Sergio Mondragón y Harvey Wolin, en: Gilbert, Z., *Op. cit.*, p. 95.

¹¹⁶ Según sus palabras, “Creación y arte son dos conceptos completamente diferentes para mí. La creación es orgánica, es una cuestión interna. El arte es una definición histórica —un elemento solidificante—. El arte basura debería focalizarse en una salida a esta osificación y, por lo tanto, estoy de acuerdo en no convertirlo en una actividad artística sino en una actividad, dentro de un acto de creación, pero no en una obra de arte”. *Ibid.*, p. 96.

¹¹⁷ Marcin, M., *Op. cit.*, p. 7. Existen otras teorías sobre el nombre de la editorial, podemos citar a Zanna Gilbert quien señala: La editorial recibió su nombre luego de la publicación de la novela *Beau Geste*, cuyo héroe homónimo se embarca en una aventura transterritorial. La historia original de Beau Geste, escrita por P. C. Wren, narraba la historia de un caballero inglés que se había alistado en la Legión extranjera francesa para cumplir con una tradición familiar. Los personajes de *Beau Geste* fueron revividos en una película de 1966 y debían de estar en boga cuando Ehrenberg llegó a Londres. Si tenemos en cuenta que la primera impresora en posesión de la editorial fue «Gestetner», el juego de palabras entre ‘geste’, que significa gesto en inglés, y ‘jest’, que significa broma, y el significado original en francés que combina el «bello gesto» con una pizca de futilidad, el nuevo nombre era totalmente adecuado, en: Gilbert, Z., *Op. cit.*, p. 100.

¹¹⁸ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 35.

de comunidades artísticas y asumió también las posibilidades del arte como crítica institucional.¹¹⁹ Sin embargo, la andadura de Ehrenberg por el mundo de los libros impresos se intensificó y adquirió dimensiones fundamentales dentro de su lenguaje como artista, estando fuera de su país.

Su vocación lo llevó a adquirir un mimeógrafo, al parecer considerado un arma peligrosa en México, ya que la tenencia de uno de éstos fue causa de arresto y sentencia de cárcel contra un amigo cercano suyo, acusado de que su uso tenía objetivos subversivos.¹²⁰ Esta realidad de censura y control sobre los medios potencialmente usados en contra de los regímenes políticos lo motivó a incrementar su trabajo de difusión de ideas y creación de circuitos de comunicación.

Él mismo comenta que “trabajó con personas de todo el mundo, Ulises Carrión de México, Claudio Bertoni y Cecilia Vicuña¹²¹ de Chile, Riyoo e Hiroko Koike y Yukio Tsuchiya de Japón, Kristjan Gudmundsson de Islandia (...) británicos como el cineasta Michael Legget, los escritores Allen Fisher y Opal L. Nations, el compositor Michael Nyman (quien ahora vive en México) y muchos otros. El arte es vincular personas (...) no hay otra forma alrededor de él”.¹²² También destacan los lazos entablados con artistas de Europa del Este, con quienes produjo dos números de la revista *Schmuck*.¹²³

Con el fin de analizar los vínculos que le permitieron contribuir a la incorporación de elementos latinoamericanos en su discurso creativo, enriqueciéndolo con la mirada de quien ha vivido una doble realidad, desde su origen y del lugar de recepción, y dando difusión a éste a través de sus redes a nivel mundial, es preciso destacar su relación con Ulises Carrión.

La vinculación de los dos artistas mexicanos se consolidó por el hecho de compartir ideas similares en cuanto a la función del arte, sus reflexiones quedaron documentadas en cartas enviadas desde Devon a Ámsterdam, fechadas entre el 16 de junio de 1972 y el 7 de noviembre de 1973, que se conservan en el fondo de Carrión del Archivo Lafuente.¹²⁴

En las cartas, Ehrenberg, quien tenía más de experiencia en el ámbito editorial que su compatriota, va exponiendo algunos principios que éste iría incorporando en su trabajo, destacamos los siguientes:

¹¹⁹ Herrera, A., “Felipe Ehrenberg y el arte-correo”. La Galería de Enrique Guerrero revive las obras por carta del artista destinadas a México, en: http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=7150 Consulta: 1 de julio de 2014.

¹²⁰ Basciano, O., *Op. cit.*, Consulta: 8 de junio de 2016.

¹²¹ En 1973 van a Devon los chilenos Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni, cada quien con su proyecto para desarrollar en la editorial: *El cansador intrabajable* del primero y *Sabor a mí* de Vicuña, libro que se estaba terminando en el momento en que Pinochet tomó La Moneda y Salvador Allende se suicidó. *Sabor a mí*, según las palabras de Ehrenberg, se convertirá en el primer aullido de dolor de aquel país, y fue citado en todos los medios de Inglaterra. Ehrenberg, F. “La editorial como proyecto artístico: Beau Geste Press/Libro Acción Libre ¿en el suR o DEL Sur? Revisando lo revisado”, en: Freire, C., Longoni, A., (coord), *Conceitualismos do sul / sur*, Annablume; USP – MAC; AECID. São Paulo, 2009, p. 217.

¹²² *Idem*.

¹²³ “Publicada entre 1972 y 1976, *Schmuck* brinda un registro de las conexiones, colaboraciones y convicciones de la editorial Beau Geste Press. (...) *Schmuck* estaba compuesta por múltiples impresiones e inserciones de objetos realizados por los autores y artistas colaboradores. Además, reunió una variedad de artistas de diversas esferas geográficas. (...) Las dos ediciones de *Schmuck* que fueron producidas por artistas que trabajaban en Europa del Este fueron, en 1972, la *Hungarian Schmuck* se publicó bajo la edición de Laszlo Beke y Dora Maurer, y, dos años después, *Aktual Schmuck* fue publicada con contribuciones del grupo checoslovaco *Aktual*, coordinado por Milan Knížák, quien fue represaliado políticamente y encarcelado en su país”, en: Gilbert, Z., *Op. cit.*, p. 103 y 105.

¹²⁴ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 40.

Importancia de la conformación de redes para vincular directamente al lector con el creador, para así ofrecer una alternativa fuera de la industria editorial y de las leyes del mercado; la no jerarquización ni selección del material a ser editado, publicado o expuesto, ésta idea responde al rechazo de Ehrenberg a toda forma de censura, de limitación, o de selección, en sus palabras: “Escoger me parece una de las características más dudosas del poder editorial, postura ya apriorísticamente detestable y altamente dañina no solo a la creatividad sino a la libre diseminación”.¹²⁵ Se puede decir que para Ehrenberg, el poder, político, social y también artístico, se basa en la legitimidad que se le otorga al que escoge, censura, rechaza o encumbra; por eso su rechazo, porque en su país tuvo que sufrir esos privilegios del poder.

Asimismo, la independencia y la creación colectiva fueron máximas en el desarrollo de proyectos editoriales y de arte correo. La transformación de su hogar familiar en un espacio de encuentro permitió enlazar, no solo personas, sino sistemas culturales diferentes, la visión traída desde América Latina, las tendencias Fluxus en auge, los vínculos con extranjeros y viajeros, la presencia continuada de su obra en el espacio mexicano, y la articulación de espacios marginales fueron todos elementos que dieron profundidad a su obra.

2.2.2.2 Su voz emerge de/desde/por Latinoamérica

Desde Beau Geste Press se quiso dar a conocer el trabajo de artistas mexicanos en Europa, primero a través de la revista *Documento Trimestral*, para ésta “Felipe Ehrenberg había solicitado a Ulises Carrión que enviara originales para publicar su obra en este espacio”, desafortunadamente, esta revista solo contó con un único número; así mismo, el artista mexicano procuró editar un número de la revista *Schmuck*¹²⁶ especializado en artistas latinoamericanos.

El objetivo inicial de esta publicación fue el de materializar la idea de George Maciunas de realizar una edición por país, pero superando la limitación geográfica y orientando la revista a un espacio permeable que defendiera principios de internacionalización, a través de la articulación de artistas locales - de origen nacional, nacionales no residentes, extranjeros residentes - Esta iniciativa partía de la percepción de la Beau Geste Press, como un espacio de conexión entre Gran Bretaña, América Latina y Europa del Este.¹²⁷

Bajo esta lógica convocó a artistas de/desde Latinoamérica a participar y a principios de 1974, había recibido en Devon una gran cantidad de contribuciones. Ese mismo año Ehrenberg regresó a México con el material y con la intención de publicar la edición latinoamericana bajo el sello de Beau Geste Press con el nombre de *Libro Acción Libre*. Sin embargo, el traslado supuso una revisión a esta iniciativa, dejándola aparcada hasta 1978, año en que retomó toda la documentación y la transformó en una gran muestra sin precedentes en el Museo Carrillo

¹²⁵ *Ibid.*, p. 42. (Carta del 16 de junio de 1972).

¹²⁶ “Schmuck, que significa imbécil, es una revista heredera de las publicaciones de Fluxus, producto de la colaboración de David Mayor y Felipe Ehrenberg (...)”. Sus ocho números (1972 y 1976) fueron pensados inicialmente para que cada uno fuera dedicado a un país, con la inclusión de contribuciones plurinacionales, en: <http://redesintelectuales.net/documentos/items/show/129>. Consulta: 13 de junio de 2016.

¹²⁷ Gilbert, Z., *Op. cit.*, p. 105.

De manera complementaria, gestionó con el Instituto Nacional de Bellas Artes la impresión de un suplemento cultural bajo el título de *Testimonios Latinoamericanos*, con una tirada de 260.000 copias para ser distribuidas entre el gran público lector de los periódicos mexicanos, en el cual se pudo hacer público el material diseñado para Schmuck¹²⁹, que se caracterizaba por reunir obra de “los más reconocidos artistas postales, conceptuales y escritores de América Latina”, como Ulises Carrión o Gabriel García Márquez. “La primera etapa de Testimonios fue lanzada el 20 de septiembre de 1978, y contenía obras de diecisiete artistas de la región acompañadas por artículos de Néstor García Canclini, y del propio Ehrenberg”.¹³⁰

Es importante considerar, que a diferencia de las antologías de *Schmuck* producidas en Europa del Este, y según Zanna Gilbert, las contribuciones para la revista dedicada a Latinoamérica reflejan valores compartidos y una suerte de solidaridad latinoamericana: “*Testimonios Latinoamericanos* nos presenta un tipo de intercambio translocal diferente, en el cual los artistas expresan las preocupaciones de sus localidades en una base regional”.¹³¹

De esta manera, se puede observar que la importancia de este tipo de iniciativas tiene una doble vertiente, por un lado, la de trascender las definiciones geográficas en la medida que se tejen redes, sin un territorio determinado, fijo y estable; sino variable y flexible; y por otro, la permanencia de elementos comunes a una región, que superan las aproximaciones estereotipadas de un arte esencialmente latinoamericano, pero que ofrece tender lazos entre sectores sociales con una memoria compartida.

Por otro lado, la implicación de Ehrenberg con el mundo latinoamericano a través del arte, se ve reflejada en el intercambio de correspondencia, y en su participación en redes de arte correo. Al estudiar parte de su archivo encontramos que algunos de sus correspondientes fueron, el también mexicano Mauricio Marín, quien invitó a su compatriota a participar en proyectos como *Algo Pasa* (1981) en cuyo circuito se vincularon Aaron Flores, Guillermo Marín, Guadalupe Medina, José Sarabia Almanza, Ana Zárate, Abel Sánchez, Pita Márquez, Heriberto Ramírez y Ofelia Infante, cuyo eje central se relacionó con la situación de América Latina, como lo podemos ver en las siguientes imágenes, concretamente en El Salvador, país que en ese momento estaba sufriendo una guerra civil iniciada en 1981 y terminada en 1992.

¹²⁸ Exposición: “*Testimonios de Latinoamérica*” (1978): muestra interamericana de obra testimonial de la colección del artista. (Ver números 42 y 43 de la revista “La Semana de Bellas Artes – INBA”) Mexico DF, Museo Carrillo Gil – INBA; *Testimonios...* se convertiría en la exhibición “América en la mira” muestra itinerante de gráfica experimental internacional que organizó el Grupo Proceso Pentágono y el recién fundado Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Se presenta en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Morelia, Michoacán, Galería Universitaria de la Universidad Autónoma de Puebla, Escuela de Diseño y Artesanía (EDA – INBA), México DF, Galería de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca y en las tres universidades de la Universidad Metropolitana, México DF. Ehrenberg, Felipe. “La editorial como proyecto artístico: Beau Geste Press/Libro Acción Libre ¿en el suR o DEL Sur? Revisando lo revisado”, en: Freire, Cristina, Longoni, Ana (coord.). *Op cit.*, p. 216.

¹²⁹ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 106.

¹³⁰ Gilbert, Z., *Op. cit.*, p. 112.

¹³¹ *Ibid.*, p. 115.

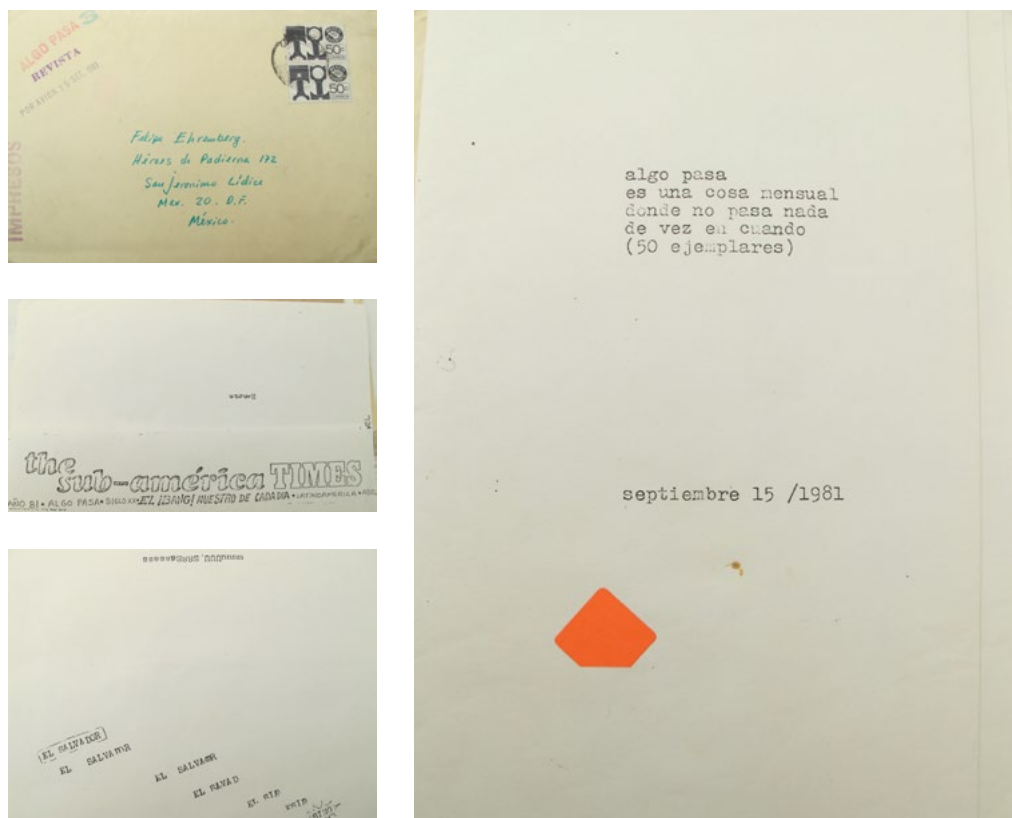


Fig. 43 – 46. Convoca: Manuel Marín, *Algo Pasa*, revista, envíos de varios autores, 1981.

Otro proyecto colectivo en el que participó, también impulsado por Marín, fue *Aún Aquí* (1992) con el que inaugura el Museo del Sello, que es una “red de elementos sellados que provoca sistemas de consecuencias comunicativas”;¹³² este proyecto reunió postales de artistas como: Mariano Villalobos, Fernando Leal, Ulises Carrión, M. Goeritz; también conserva envíos del argentino León Ferrari y su obra *Declaración de los Derechos Humanos*; Gabriel Macotela, de Cocina Ediciones; Clemente Padín, de quien conserva ejemplares de la revista *OVUM*; Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, entre otros.¹³³

La actividad de Felipe Ehrenberg, tanto en México antes del exilio en Inglaterra, como en Brasil (donde vivió durante años) y recientemente de regreso a su país natal, ha oscilado entre la participación artística desde una perspectiva crítica, de disrupción, como en el impulso a iniciativas culturales que trascienden los límites del arte y se arraigan en procesos sociales con impacto, entre las que destacó su labor como editor y como *mailartista*, vocación que a pesar de haber suspendido durante décadas, sigue presente como una alternativa creativa, como así lo prueba la exposición realizada en México DF, mientras él residía en São Paulo .

Entre 2013 y 2014, Ehrenberg realizó la última obra-envío usando el correo postal: *Cartas a México Filipéndulas: The Ultimate Mail Art Show (en inglés para seguir la moda capitalina)*,¹³⁴ en el catálogo de esta exposición, el *mailartista* comenta:

¹³² Esta frase está impresa en las postales que conforman la obra “Aún aquí”, 29 postales enviadas juntas, por Marín a Felipe Ehrenberg en 1992, a su dirección en Morelos, México.

¹³³ Estas obras están conservadas en el Fondo Felipe Ehrenberg, del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUAC-UNAM).

¹³⁴ Obra expuesta en la Galería Enrique Guerrero de México, en 2013. Ver página web de la Galería Enrique Guerrero: <http://galeriaenriqueguerrero.com/?portfolio=felipe-ehrenberg>. Consulta: 15 de mayo de 2016.

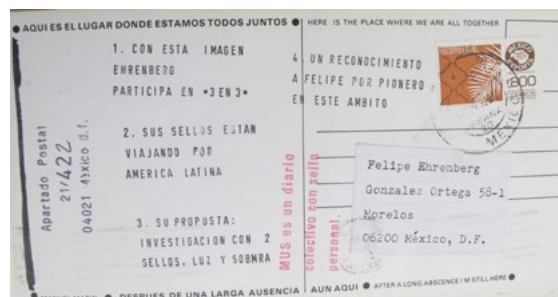


Fig. 47a y 47b. Convoca: Manuel Marín, *Aún aquí*.
Envío: Homenaje a Ulises Carrión, autor Felipe Ehrenberg, 1992.

Fig. 48a y 48b. Convoca: Manuel Marín, *Aún aquí*.
Envío: Felipe Ehrenberg, 1992.

“¡Fiu! Por fin pude mandarle el primer lote de sobres a Enrique.

¡Cómo me trajo recuerdos esta acción!

Habrà sido hacia finales del '73, principios del '74 que mandé mi última obra postal... ¡hace cuarenta años! Hoy todo es diferente. Todo ha cambiado, menos tal vez el motivo por el cual surgió el arte correo...”¹³⁵

Y esos motivos están entre lo afectivo, y la necesidad de trascender los límites de la historia del arte, pero sobre todo, de participar, de hacer presencia, de incidir políticamente en la realidad, descolocando el sistema de tiempo y espacio, dando lugar, como así lo hicieran todos los *mailartistas*, a una nueva cartografía definida también por la acción de los creadores en el mundo.

2.2.3 Asociación de artistas correo, desde América Latina y el Caribe

Con el objetivo de “incentivar la formación de asociaciones locales para trabajar sobre las particularidades de cada país defendiendo tanto proyectos artísticos como cuestiones relacionadas con “la vida y el bienestar” como para hacerse escuchar en organismos internacionales y dar/tener apoyo de las instituciones de Derechos Humanos”,¹³⁶ Graciela Gutiérrez Marx, Verónica Orta, Jorge Orta, Claudia del Río, Susana Lombardo, N.N Argañaraz, Mamablanca, Marina Rothberg, y Clemente Padín¹³⁷ decidieron poner en marcha una iniciativa de trabajo colectivo, creando la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo. El acto fundacional tuvo lugar en Rosario (Argentina), el 31 de agosto de 1984, en el marco del I Seminario de Arte Contemporáneo y Exposición Internacional de Arte Correo.

¹³⁵ El texto final, corregido para catálogo, fue enviado vía *e-mail* por Felipe Ehrenberg a la autora de esta investigación el 16 de julio de 2014.

¹³⁶ Nogueira, F., “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, en: Marín, M., *Op. cit.*, p. 83.

¹³⁷ Posteriormente se adhirió a la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Correo (nombre oficial según el acta de fundación), Jorge Caraballo (Uruguay), Tulio Restrepo, (Colombia), Manuel Montilla (Panamá), Horacio Zabala (Argentina), Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky y Dias Pino (Brasil), Humberto Miguel Jiménez, Mauricio Guerrero y César Espinosa (México), Eugenio Dittborn, Guillermo Deisler y Eduardo Díaz Espinosa (Chile).

Desde un principio, se buscó dotar de legalidad a esta entidad para que fuera reconocida como una asociación regional en la defensa de los derechos humanos, esto respondía al interés de convertirse en interlocutores reconocidos de instituciones, como los organismos internacionales.

Para tal fin, era requisito indispensable registrar la Asociación a nivel local, en al menos dos países, por ello se impulsó a los *mailartistas* miembro a gestionar el registro nacional, del cual solo se tiene constancia del caso de Uruguay, donde se creó la Asociación Uruguaya de Artistas Correo; en otros países se hizo difusión, como en el caso de México, donde se realizaron mesas redondas como la de “Arte correo en México y la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Corro” en el marco de la inauguración de la sede de la Sociedad Mexicana de Artistas Plásticos y como cierre a la maratón de arte correo *1984 en 1984 ¿Qué futuro buscamos?*¹³⁸ En este país, además, la creación de la Asociación tuvo repercusión en algunos medios de comunicación, que registraron el desarrollo de la misma.

La institucionalización de una iniciativa de trabajo colectivo parecía contraponerse a los principios del arte correo, más acordes a procesos de creación espontáneos, sin embargo, la claridad de sus objetivos, y la tranquilidad de sus futuros miembros al asumir que dicha Asociación no necesita, “indudablemente, según sus palabras, ni de sellos de goma ni de estatutos para vibrar y existir concretamente, ya que cuenta con el aval de la realidad y los hechos y se ha manifestado durante estos últimos años, sobre todo, en la solidaridad por los colegas perseguidos y en la participación activa de los distintos proyectos que hemos promovido”,¹³⁹ permite comprender la decisión tomada que trascendía el espacio artístico y se vinculaba a los movimientos sociales.

La esencia del arte correo, en cuanto a la construcción colectiva se mantuvo, y ya desde 1983, antes de la fundación formal de la Asociación, circuló por correo postal una convocatoria y un cuestionario emitido por Clemente Padín, solicitando propuestas con respecto a los principios, objetivos y formas operativas de la futura entidad.

Algunos de los *mailartistas* comprometidos, que respondieron a este debate, fueron el colombiano Tulio Restrepo, quien comparte la idea de que es necesaria la unidad “para denunciar, comunicar y develar los atropellos a los Derechos Humanos en Latinoamérica”; por su parte, Horacio Zabala, argentino radicado en Italia, comenta que es preciso que la Asociación fuera “también integrada por teóricos, historiadores, sociólogos”, para contar con todos los sectores del área cultural interesados en los procesos de creación y estéticos; también desde el exilio, Guillermo Deisler, chileno radicado en Bulgaria, ratifica la necesidad de la búsqueda de unidad de todos los artistas y sus agrupaciones en Latinoamérica, y añade que debe hacerse basándose en los principios establecidos en la Carta de las Naciones Unidas.

Desde Brasil, son Leonhard Franl Duch y Paulo Bruscky quienes responden, el primero “se pronuncia por una producción artística y cultural libre e independiente, que apoye a los movimientos por la paz y el desarme (...) que deberá ser solidaria con las clases obreras incentivándolas a luchar por sus derechos (...)”; y el segundo, informa sobre la clausura de

¹³⁸ Camacho, E., Nota de prensa en *Excelsior*, México, domingo 9 de diciembre de 1984, en el archivo personal de Clemente Padín, documento enviado por *e-mail* a la autora de la investigación.

¹³⁹ Documento sin referencia, “Asociación Latinoamericana y del Caribe de los Artistas correo”. Firman: Argañaraz, Caraballo, Padín y Antonio Ladra, en el archivo personal de Clemente Padín, enviado por *e-mail* a la autora de la investigación.

dos “asociaciones de artistas en Recife, una de las cuales por parte del ejército”, además, identifica la importancia de que la Asociación goce de “representatividad para luchar por los derechos de los artistas en el sentido más amplio”; Graciela Gutiérrez Marx, quien sería una de las firmantes del acta de fundación, propone que la asociación se denomine Frente-Sur-Latinoamericano de Trabajadores para la Creación Colectiva y Anónima, manifestándose por “la ruptura total y el rechazo permanente de todas las formas de mercantilismo en el arte, así como el combate irrestricto de las formas de producción privada y a favor de un control de la producción, distribución y consumo del arte sin restricciones por los pueblos latinoamericanos”.

Y finalmente, desde Uruguay, Antonio Ladra “expresa la necesidad de que la acción del artista se encuentre enmarcada en el conjunto de las fuerzas sociales, específicamente con las organizaciones representativas de la clase obrera, porque es fundamental la vinculación del artista con el medio, no debe ser ajeno a la problemática socio política del continente”.¹⁴⁰

En todas estas propuestas vemos la coincidencia ideológica de los *mailartistas*, se reitera el tema de los derechos humanos y la vocación de unión latinoamericana, se especifica en un par de casos la necesidad de actuar en consonancia con los derechos de la *clase obrera*, que refleja una perspectiva marxista de la sociedad, se niega el mercantilismo en el arte y se tiene la convicción de que el trabajo colectivo y la unión de los artistas entre sí, de diferentes países de la región, y con el resto de la sociedad, se convierten en una necesidad imperante en el contexto de principios de los años ochenta, para garantizar los derechos, también los de los artistas, que se habían visto atropellados bajo regímenes autoritarios.

La primera acción de la Asociación, en 1984, fue realizar un *Ayuno por las Libertades de América Latina*, ésta fue promovida por Clemente Padín y consistía en que todos los participantes ayunaran por los Derechos Humanos, el regreso de exiliados, la aparición con vida de los desaparecidos, la libertad para presos políticos y sindicales, la derogación de legislación represiva, el desmantelamiento de aparatos represivos, por una vida digna.

En este sentido, se invitó a los artistas a participar de esta acción *estético – política* desde su propio país, ya sea pública o privadamente, solo o acompañado, en un acto de constricción personal y de toma de conciencia cabal de los dramáticos y gravísimos problemas que afectan a los *pueblos latinoamericanos* y en vías posibles de solución. Esta convocatoria se basó en la idea de que el artista no debe permanecer ajeno al sufrimiento de los demás, cualquiera que sea su nacionalidad, credo o color, el objetivo era realizar una publicación que testimonie la acción, para lo cual se solicitaba enviar un breve texto de la experiencia y una obra gráfica tamaño postal.¹⁴¹ Además, se enviaría un telegrama al dictador chileno Pinochet reclamando por la vida y liberación inmediata del hijo del artista correo Eduardo Díaz Espinoza, Andrés Díaz Poblete.¹⁴²

La Asociación funcionó casi una década, incluso contó con un órgano de difusión editado en Montevideo, Uruguay, llamado *Participación*, luego, poco a poco dejó de nombrarse hasta que desapareció, sin embargo, dejó un recuerdo imborrable por salir a reclamar la libertad para

¹⁴⁰ Camacho, E., *Op. cit.* sin página.

¹⁴¹ Documentos sin referencias, en el archivo personal de Clemente Padín, enviados vía *e-mail* a la autora de esta investigación.

¹⁴² Padín, C., “El arte correo latinoamericano en sus comienzos”, *Revista Escáner Cultural*, noviembre de 2003: <http://www.escaner.cl/escaners56/acorreo.html>. Consulta: 28 de junio de 2016.

los artistas presos por las diversas dictaduras del subcontinente y la aparición con vida de los desaparecidos políticos y otros delitos de lesa humanidad.¹⁴³

2.2.4 AUMA, desde España

La deslocalización de las obras de arte correo responde a que éstas adquieren sentido gracias al desplazamiento, así, obras y artistas se ven comprometidos tanto con el lugar de donde parten los envíos como con el lugar de destino, no pertenecen a un solo sitio, y de esta manera configuran un tránsito de ideas que desafían las categorías del arte determinadas por la situación geográfica de los creadores.

Esta característica no implica que las obras carezcan de raíces, es más, éstas se fortalecen y se expanden a través de las fronteras, enlazando personas y realidades lejanas, a veces dispares pero muy humanas, de un extremo a otro del planeta, y favoreciendo proyectos que tienen como objetivo generar opinión pública sobre temas sensibles, que se convierten en interés internacional, y trascienden, gracias a esta práctica, los impactos locales.

En este sentido, en 1998, el español César Reglero inició un proyecto de activismo cultural,¹⁴⁴ en defensa de los derechos humanos, que cubría un área al que no había llegado el arte correo: responder de forma urgente a casos que exigían de una resolución inmediata. Ese año inició la búsqueda dentro de su red de contactos, de posibles compañeros que colaboraran con esta idea, que se fundamentaba, además, en la oportunidad de utilizar Internet para lograr una difusión masiva de las acciones y aumentar los aliados para que sus mensajes se fortalecieran y se hicieran más eficaces en el menor tiempo posible, más presentes en situaciones que exigían de la unión de seres sensibles y solidarios.



Fig. 49. Portada Manifiesto AUMA, folleto, 1999.

¹⁴³ Clemente Padín, en segunda entrevista realizada por la autora de esta investigación, vía *e-mail*, en julio de 2016.

¹⁴⁴ Entrevista realizada a César Reglero, vía *e-mail*, 26 de junio de 2016.

2.2.4.1 Reforzando lazos con América Latina

De esta manera surgió el colectivo: Acción Urgente de Mail Art (AUMA) conformado por los *mailartistas* latinoamericanos: Clemente Padín (Uruguay), Fernando García Delgado¹⁴⁵ (Argentina), Elías Adasme¹⁴⁶ (residente en Puerto Rico), Hans Braumüller¹⁴⁷ (residente en Alemania) y Humberto Nilo¹⁴⁸ (Chile) y los españoles: César Reglero, Tartarugo,¹⁴⁹ José Emilio Antón¹⁵⁰ y Matriz Grupal;¹⁵¹ con el objetivo fundamental de “actuar urgentemente en aquellos casos en los que el colectivo decida que la causa humanitaria, social, ecológica o en defensa de los Derechos Humanos requiere nuestra solidaridad”.¹⁵²

Este grupo de *mailartistas* se unió y trabajó por transformar acontecimientos locales en temas de reflexión internacional, pero también para impulsar el pensamiento sobre nuevos conceptos y situaciones que estaban transformando las sociedades. El impulso solitario de un artista que convoca la participación de sus colegas en todo el mundo se vio complementado por un esfuerzo colectivo, de personas lejanas geográficamente pero coordinadas en un esfuerzo común de sensibilización.

Algunos de estos temas tuvieron origen dentro de las fronteras latinoamericanas, y fueron adoptados en España como causas propias en respuesta a una historia compartida o a una identificación cercana de los acontecimientos dolorosos que afectaron a las sociedades de lado y lado del Atlántico en el siglo XX. Concretamente, nos referimos a los movimientos de solidaridad que se despertaron con respecto a la violación de derechos humanos en regímenes dictatoriales y/o represivos de los años setenta - ochenta y a sus consecuencias posteriores, que afectaron la libertad en Latinoamérica.

Es así como, frente a la detención del ex dictador Augusto Pinochet y la posible extradición solicitada desde España, los futuros miembros de AUMA decidieron actuar, en consonancia también con la movilización de varias organizaciones a través del mundo que apoyaban las gestiones del Juez español Baltasar Garzón, quien procuraba juzgar a Pinochet por cargos de lesa humanidad como genocidio, terrorismo y tortura, y con la vinculación de la sociedad española con la chilena que se pudo palpar en la calle, y de la cual quedan testimonios de personas que hoy recuerdan las acciones solidarias.

¹⁴⁵ Fernando García Delgado (Argentina, 1960). Estudió Bellas Artes en la Escuela Manuel Belgrano, se especializó en escultura. A partir de 1996, comenzó el proyecto VÓRTICE ARGENTINA para dedicarse por completo a la actividad del arte correo y la poesía visual.

¹⁴⁶ Elías Adasme (Chile, Puerto Rico, 1955). Artista plástico, diseñador gráfico, multimedia y *networker*. Vive en Puerto Rico desde 1983, su trabajo está documentado en el MAC de Puerto Rico, y de Chile, ha participado en Bienales Internacionales (Chile, Sudáfrica, París).

¹⁴⁷ Hans Braumüller (Alemania, 1966). Pintor, artista correo y *networker*. Estudió Bellas Artes en Chile. Sus obras se encuentran en numerosas colecciones privadas, públicas y museos de arte contemporáneo y de correo, alrededor del mundo.

¹⁴⁸ Humberto Nilo (Chile, 1953). Artista, multimedia y *networker*. Desarrolla su obra dentro del campo de la gráfica, pintura, escultura, instalación, fotografía, vídeo y arte correo. Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Chile, ha realizado actividad docente en diferentes universidades de su país.

¹⁴⁹ Tartarugo (España, 1966). Realizó estudios de lingüística, arte y cine. Su trabajo cubre una variedad de campos: dibujo, collage, grabado, cine experimental, etc.

¹⁵⁰ José Emilio Antón (España, 1947). Artista visual (pintura, dibujo y libros de artista), con estudios en Arquitectura Interior, Diseño y Artes Aplicadas. Ha realizado actividades de coordinación y montaje de exposiciones de artes plásticas y arquitectura desde 1978; actualmente es comisario de exposiciones de libros de artista, además, publica textos especializados sobre el tema.

¹⁵¹ Matriz Grupal (Carla Sala y Montse Fornós), de España. La primera, estudiante de artes y fotografía; la segunda, licenciada en Psicología, Performer y artista plástica.

¹⁵² *Manifiesto Oficial*, Folleto, Acción Urgente de Mail Art (AUMA)/Global Organization of Mail Art (Gom@), en el archivo personal de José Emilio Antón y en el archivo AMMA - TDS, César Reglero, p. 2.

Mientras los procedimientos diplomáticos y judiciales avanzaban, César Reglero contactaba con Clemente Padín y el resto del colectivo para incidir en la opinión pública mediante obras de arte correo; porque consideraban que “los artistas no podían faltar en esta gran cruzada de solidaridad”.¹⁵³

El proyecto se inició un 17 de octubre de 1998 con las primeras noticias de la detención de Pinochet, Reglero envió un borrador de comunicado por parte del boletín de *mail art BOEK861* a diez *mailartistas* y con la respuesta de ellos, elaboraron un texto colectivo, iniciaron la traducción del mismo para su difusión vía Internet. Se planteó además, la necesidad de distribuir el comunicado entre aquellos que no tenían *e-mail*, por lo tanto, se enviaron cartas a conocidos *networkers* y se establecieron redes paralelas para captar adhesiones, la idea era lograr el envío directo del manifiesto a organismos internacionales e instituciones como: Presidencia de Chile y España, Naciones Unidas o Amnistía Internacional “(...) mientras esperamos el veredicto de la Cámara de los Lores, una auténtica guerra de archivos cruzan los continentes”.¹⁵⁴

La vinculación transoceánica se inició así con la emisión de este manifiesto a través del *BOEK861*, y lo hicieron en “memoria de la represión sufrida por algunos *mailartistas* durante el mandato dictatorial de Pinochet y como protesta por la situación chilena de democracia vigilada mediante una constitución de origen militar”.¹⁵⁵

Gracias a la gran acogida que tuvo esta acción, que contó rápidamente con la adhesión de cientos de *mailartistas*, el colectivo AUMA decidió lanzar una convocatoria internacional bajo el lema “Libertad de enseñanza de las artes”, para apoyar al profesor chileno Humberto Nilo quien fue separado de su cátedra de artes de la Universidad de Chile por causa de *insidias políticas dictatoriales*.

¹⁵³ Clemente Padín (AUMA), en segunda entrevista realizada por la autora de esta investigación, vía *e-mail*, julio de 2016.

¹⁵⁴ *Manifiesto Oficial, Cit.*, p. 6 y 7.

¹⁵⁵ *Libertad en la enseñanza de las Bellas Artes. (La influencia de los regímenes autoritarios en la cultura)*, 1999-2000, Folleto, Exposición itinerante organizada por AUMA + Gom@, en el archivo personal de José Emilio Antón y en el archivo AMMA - TDS, César Reglero.

En 1997, el profesor Nilo lanzó la convocatoria internacional de arte correo “Pare. Libertad/ Diversidad/Pluralismo” en la que se leía:

PARE

Libertad / Diversidad / Pluralismo en la creación y enseñanza del arte



Durante muchos años en Latinoamérica y en Chile el arte ha sufrido la manipulación de ideologías totalitarias y de modelos de producción que no se compadecen con la libertad inherente a la creación y enseñanza artística.

Solicitamos el envío de obras críticas sobre las políticas culturales que imponen solamente modelos artísticos para legitimar el establishment, i. e., para satisfacer las necesidades ideológicas del sistema para mantener un mundo ideal sin contradicciones y cubrir bajo un manto de signos banalizados la injusta e inhumana realidad social. Cualquier medio, no hay retorno de obras, no hay jurado. Exposición : Febrero de 1998, en el Depto. de Artes de la Universidad de Chile. Documentación a todos.

Fecha Límite : ~~30 de Enero de 1998~~ **30 DIC. 1997**

Enviar a : ~~Depto. De Artes, Universidad de Chile~~

Dr. Humberto Nilo Saavedra

Calama Nro. 8435

La Cisterna, Santiago

CHILE

La respuesta fue importante, más de 200 envíos de 33 países, fueron recibidos, algunos con textos reflexivos como los de Elías Adasme y Clemente Padín, en los que encontramos la adhesión a las ideas expuestas por Nilo, en un mundo globalizado, marcado y herido por la crudeza del sistema capitalista, pero sobre todo por los totalitarismos que invaden la esfera de la creación y el arte, y los canales de expresión e información.

Esta acción postal resultó molesta para aquellos herederos del régimen de Pinochet y no dudaron en tomar nuevamente represalias contra Nilo¹⁵⁶.

Frente a esta situación de injusticia, y de clara violación de los derechos y libertades, los AUMA activaron su poder de convocatoria. La respuesta a la convocatoria fue multitudinaria, más de 1000 obras recibidas, 500 artistas, procedentes de 30 países diferentes, y si bien el profesor fue readmitido, unos meses después, el 6 de agosto de 1999, fue despedido nuevamente como represalia por el triunfo anterior frente a medidas arbitrarias, en ese sentido continuaron

¹⁵⁶ Durante la dictadura de Pinochet, Humberto Nilo ya había sido separado de la cátedra, al igual que muchos compañeros como Guillermo Deisler y otros. Documento mecanografiado. Fondo Humberto Nilo, en el archivo AMMA - TDS, César Reglero.

las manifestaciones de apoyo a través del arte correo.¹⁵⁷

Los integrantes de AUMA demostraron su compromiso con esta iniciativa también haciendo gestiones necesarias para habilitar espacios expositivos en sus respectivas ciudades o zonas de influencia, todos los pormenores de este proceso quedaron reflejados en una serie de correos electrónicos¹⁵⁸ que se enviaron desde el momento mismo de iniciar el colectivo, en los que se actualizan constantemente sobre los avances logrados o los obstáculos por superar.

La exposición resultante fue itinerante, exponiéndose en Tarragona,¹⁵⁹ Barcelona, Buenos Aires, Montevideo, San Juan de Puerto Rico, Santiago de Chile e Iquique, hasta el año 2000; según José Emilio Antón, el público que visitaba estas muestras percibía con asombro la gran capacidad de convocatoria que reunía a un número tan elevado de artistas, desde diferentes países, sin compensación económica; además, de manifestar interés por los temas propuestos.¹⁶⁰

Con las exposiciones se cumplieron dos objetivos:

“Por un lado, subrayar la importancia de la libertad de cátedra en la enseñanza de las artes; y por otro, demostrar que el mail art puede convertirse en un importante factor en el debate artístico y en la defensa de los Derechos Humanos. (...) La situación de Humberto Nilo ahora es más conocida y, en consecuencia, su posición ha mejorado con la intervención del movimiento mailartista. Creemos que esto demuestra la relevancia social que el *mail art* puede tener”.¹⁶¹

AUMA (a esta denominación se añadiría “Global Organization of mail artists”: AUMA + Gom@), fue una iniciativa original porque propuso acciones urgentes e inmediatas frente a casos de actualidad, además reunió a artistas de lado y lado del Atlántico, y se conformó a gran velocidad. Además, incluyó en el proceso un debate amplio sobre cómo debía llevarse a cabo la organización del colectivo, llegando a la conclusión, y en consonancia con los principios del arte correo, que no debería existir jerarquías, como comenta el mismo Reglero:

“Era tan horizontal la toma de decisiones, desde el principio hasta el final, que las personalidades individuales quedaban diluidas por este factor. Dado que se trataba de activistas culturales, la lluvia de ideas era permanente y ellas solitas se iban filtrando entre todos hasta dar el visto bueno a aquellas que tenía posibilidades de ser efectivas”.¹⁶²

¹⁵⁷ En un correo electrónico del 14 de julio de 1999, Humberto Nilo comunica a sus compañeros de AUMA esta situación, en el mensaje específica: “Hoy me han notificado definitivamente mi expulsión de la universidad, me ha pasado ya tres veces, en el 80 un milico me despidió, y ya dos veces en estos últimos meses (...) me pasaron la cuenta! (...) ya me habían comunicado extraoficialmente que el decano estaba haciendo todo lo posible para vengarse de mí por haber ganado anteriormente (...)”. Documento impreso, en el archivo AMMA - TDS, César Reglero.

¹⁵⁸ Se tiene constancia del intercambio de mails desde el 6 de octubre de 1998 hasta el 1 de diciembre del año 2000. Documentos del archivo AMMA – TDS, César Reglero, consultados para esta investigación.

¹⁵⁹ La exposición fue reseñada por la prensa local de Tarragona (España) en: “Monumental exposición artística en Tarragona contra el general Augusto Pinochet”, *El Punt*, 11 de marzo de 1999; también se reseña en: *Diari de Tarragona*, 11 de marzo de 1999; en: la Agenda de *La Vanguardia*, 8 de marzo de 1999; y en: *Claxon*, 15 de mayo de 1999.

¹⁶⁰ Entrevista realizada a José Emilio Antón, vía *e-mail*, 8 de julio de 2016.

¹⁶¹ *Libertad en la enseñanza de las Bellas Artes*, *Cit.* sin página.

¹⁶² Entrevista realizada a César Reglero, vía *e-mail*, 26 de junio de 2016.

O Clemente Padín quien afirma que AUMA, “no fue planificada como una institución jerárquica y se constituyó, en un colectivo abierto, heterogéneo en su composición y pluralista en sus decisiones, las que se asumen por consenso”.¹⁶³

Con este espíritu colaborativo continuaron identificando acontecimientos que requerían de su atención; y si bien, no todos terminaron en “acciones urgentes” si se produjo un trasiego de información que fue útil para conectar a artistas de diferentes regiones; por ejemplo, el caso de la represalia a Humberto Nilo no fue el único, pero si motivó a otros a denunciar lo que ocurría en sus países, por ejemplo, AUMA recibió vía *e-mail* la notificación de las arbitrariedades cometidas en Perú.

Textualmente, la artista peruana Rocío Flores comenta:

“(…) aquí en PERÚ están ocurriendo problemas de censura y represión en las artes visuales, te comento tres casos: 1. Censura a la exposición del artista Félix Álvarez; 2. Destitución del director del Museo de Artes de San Marco por autorizar exposición subversiva; 3. Borra total del mural sobre derechos humanos hecho por el colectivo los Aguaitones (...) mi país está siendo gobernado por una terrible dictadura y cada vez se agudiza más la tensión, el miedo y la censura”.¹⁶⁴

Este tipo de situaciones motivó a los miembros de AUMA a continuar, como lo dijera el propio Hans Braümmüller, porque el arte correo latinoamericano no se diferencia del de otras áreas en la esencia, pero sí en las circunstancias de las que parte y aborda, siendo éstas las que aproximan a todos hacia sus raíces, concretamente a él quien residiendo en Alemania, sentía la necesidad de estar en contacto con la realidad de su país y de la región¹⁶⁵.

2.2.4.2 Una voz en asuntos globales

Las siguientes convocatorias abarcaron situaciones en diferentes centros neurálgicos de la política internacional, en 1999 lanzaron la convocatoria *Stop bombing Yugoslavia. Peace in Kosovo*, con el objetivo de transmitir un mensaje solidario y antibélico a diferentes organismos internacionales, por lo que organizaron envíos masivos unidireccionales. Además, los principios fundamentales de esta convocatoria, según el texto del Manifiesto, fueron el “alto a los bombardeos. Alto a la limpieza étnica. Paz en Kosovo. Permitan a los pueblos resolver los conflictos pacíficamente. Apoyo a la ONU”.

¹⁶³ Segunda entrevista realizada a Clemente Padín, vía *e-mail*, julio de 2016.

¹⁶⁴ *E-mail* enviado bajo el asunto: “Informe Perú”, de Clemente Padín al resto del colectivo (16 de agosto de 1999). Documento impreso, en el archivo AMMA – TDS, César Reglero.

¹⁶⁵ Hans Braümmüller, en entrevista realizada con anterioridad por Italo García Torres, investigador chileno, compartida por Braümmüller vía *e-mail* con la autora del presente estudio, julio de 2016.

pública¹⁶⁷ y con un fin participativo ya que se invitó a los visitantes a elegir las obras que irían a cada delegación de Naciones Unidas, para concienciar a las delegaciones de un grave atentado contra los derechos humanos.

Asimismo, las obras se expusieron en San Juan de Puerto Rico gracias a las gestiones del *mailartista* chileno Elías Adasme, residente en este país, adquiriendo un significado e impacto especial ya que, aunque la Constitución puertorriqueña no admite la pena de muerte, la extensión de la jurisdicción estadounidense permitiría su aplicación. Gracias al apoyo de la Sección de Asistencia Internacional, la muestra se inauguró con la tercera edición de la Vigilia por los Derechos Humanos.¹⁶⁸

Y en cuanto a la globalización, la reflexión fue orientada hacia el tema de la posible crisis del concepto de identidad desencadenada de las relaciones internacionales, económicas fundamentalmente y de comunicación, que viraban a la llamada “aldea global”. En este sentido, se convocó “Identidad y globalización”, exposición que sería presentada en el Salón Digital VII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador – Noviembre de 2001.¹⁶⁹

En el marco de la convocatoria, AUMA realizó una declaración de intenciones y de principios que se relacionan con el Movimiento de Resistencia Global, desde donde se evidencia la división social, mundial, entre los “jerarcas con políticas expansionistas bajo los dictados del capital”; y los desheredados de la tierra que se organizan y resisten la aplicación de “políticas depredadoras que van no sólo contra su existencia humana, sino también contra su entorno ambiental y sus diferencias culturales. Es el fenómeno de la globalización y su respuesta inmediata: la Resistencia Global”.¹⁷⁰

Esta postura crítica, característica principal de las acciones, se expresó claramente en el objetivo de esta llamada internacional:

“Promover la “creatividad social” en respuesta a los intentos de estandarizar las conductas públicas y privadas, encerrándolas en los límites de un modelo de vida voraz y depredador. Pedimos tu participación en este proyecto, que intenta tender una mano más, que junto a otras miles, logre imponer los derechos humanos sobre los efectos globalizadores de los poderosos”.¹⁷¹

Finalmente, podemos citar otro acontecimiento que despertó la solidaridad de AUMA, éste se dio apenas iniciado el siglo XXI, exactamente el 4 de mayo de 2000, el gobierno de Estados Unidos procedió a desalojar – previo arresto- a cientos de manifestantes en desobediencia civil que ocupaban los terrenos que la Marina de Guerra usa comúnmente como campo de tiro y de entrenamiento militar, en la puertorriqueña isla de Vieques. Frente a este atropello, se activaron cadenas de solidaridad en todas partes.

¹⁶⁷ Nuevamente, los diarios locales se hicieron eco de la iniciativa de AUMA, se pueden encontrar Reseñas en la prensa: *Diari de Tarragona*, 11 de diciembre de 1999. / 2 septiembre de 2000; *La Vanguardia*, Tarragona, 10 de septiembre 2000; *Claxon*, 5 noviembre de 2000; y *El País*, Tarragona, 7 de septiembre de 2000.

¹⁶⁸ Virella, A., “En honor a Carlos Cáceres. Vigilia por los Derechos Humanos en San Juan”, *El Vocero*, Nota de prensa, sin información. Documento del Fondo Elías Adasme, en el AMMA – TDS, César Reglero.

¹⁶⁹ Convocatoria Arte Correo. “Identidad y globalización”, noviembre de 2001, Salón Digital VII Bienal Internacional de Pintura, Cuenca, Ecuador, en el archivo AMMA-TDS, César Reglero.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ *Idem*.

El colectivo solicitó a todas sus redes envíos de postales para “bombardear” la Casa Blanca con la consigna *Paz para Vieques*, esta convocatoria no tuvo una fecha límite de envíos, y se basó en la idea de subvertir la funcionalidad y el contenido de las postales, que dejan de ser souvenirs para transformarse en un soporte reivindicativo. En esta acción, también jugó un papel clave Elías Adasme, por su residencia en Puerto Rico, él impulsó la convocatoria y solicitó el envío de postales, según las pautas establecidas por AUMA, al presidente de los Estados Unidos, con copia a su dirección de correo.

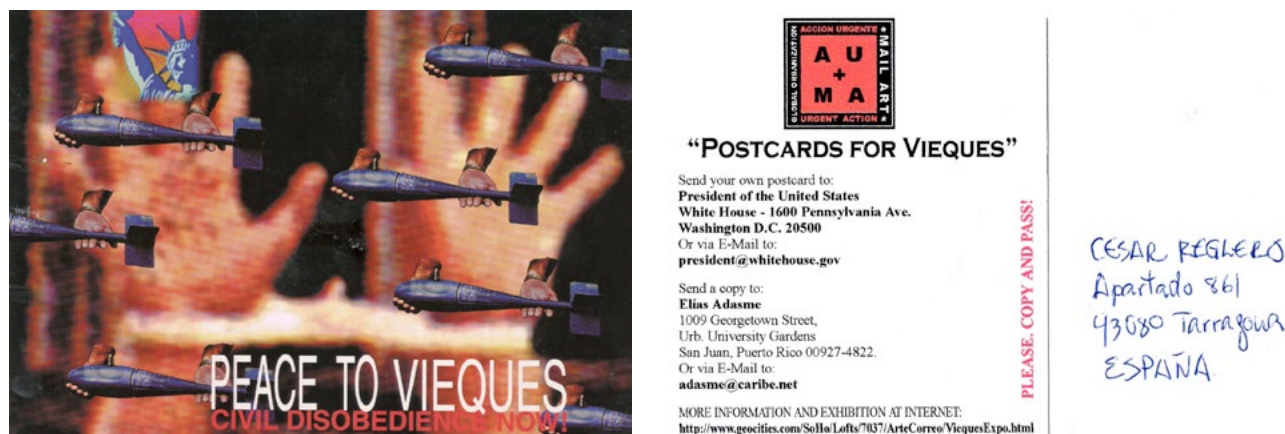


Fig. 51a y 51b. *Peace in Vieques*, postal enviada para convocar a mailartistas, 2000.

Las acciones de AUMA terminaron en 2002 (cuanto tras el atentado de las Torres Gemelas no se llega a un acuerdo de reacción frente a este hecho),¹⁷² sin embargo, algunos de sus miembros siguieron en contacto, según comenta Reglero:

“Después de la disolución del colectivo, pasó de todo en cuanto a los contactos posteriores entre sus miembros. Yo en concreto colaboré mucho con Clemente Padín y aún lo sigo haciendo, y de forma esporádica con Elías Adasme, Humberto Nilo, Hans y José Emilio Antón. En general, entre todos nosotros colaboramos porque todos somos activistas culturales y aunque han pasado 18 años desde entonces, antes o después acabamos encontrándonos. Quizás la única excepción fue Montse Fornos que orientó su trayectoria por otros derroteros, concretamente como psicóloga”.¹⁷³

A nivel local, AUMA fue un punto de inflexión-cultural que a partir de los 90 hizo que el Mail Art se convirtiera en una noticia regular en los diarios, “inclusive se organizaban ruedas de prensa a las que acudían bastantes corresponsales de prensa de Tarragona, radio y televisión. De esta forma, al mail art pasó a ser una figura cotidiana entre el mundo de los creativos. Como además eran convocatorias de corte social y comprometido”.¹⁷⁴

Y a nivel internacional -a pesar de que después de las primeras acciones relacionadas con la situación chilena, AUMA no volvió a trabajar en torno a temas específicamente latinoamericanos-, la participación de artistas de diferentes países de la región y la puesta en común de temas globales, contribuyó a que el arte correo desmontara las categorías clásicas de la historia del arte, y a transformar el *arte latinoamericano* en una mirada del mundo desde

¹⁷² Lázaro, I., *Evolución del mail art en España*, Tesina de Grado, Universidad de Barcelona, Barcelona 2009, p. 109.

¹⁷³ Entrevista realizada a César Reglero, vía e-mail, 26 de junio de 2016.

¹⁷⁴ *Idem*.

América Latina, dando así un lugar al pensamiento de la región en la escena internacional, que fue además, amplificado a través de medios e instituciones, “su influencia se alargaba hasta hacer partícipe de ello a entidades como Amnistía Internacional, SOS Racisme, Tarragona Patrimoni de la Pau, Justicia y Paz, Paraules per la Pau, etc.”¹⁷⁵

Finalmente, se debe recordar que uno de los grandes aportes de AUMA, sería el de potenciar el uso de Internet, a través de una plataforma colectiva y cibernética, en el ámbito del arte correo, contribuyendo a poner las bases de una nueva modalidad de creación a través de las redes virtuales, que tiene auge e impacto en la actualidad.

2.3 ESPACIOS COMPARTIDOS

Las diversas modalidades de vinculación que surgieron entre los artistas correo, que se derivan de los tipos de convocatoria existentes en esta práctica –tales como: las activistas, que tienen como fin denunciar o visibilizar una situación particular; las participativas, que supone entablar un diálogo o proceso creativo entre dos o más integrantes de los circuitos a través de convocatorias, o las unidireccionales, cuando el emisor no espera respuesta del receptor¹⁷⁶-, se materializaron en la apertura de espacios físicos que sirvieron de encuentro, de resguardo de la memoria o de difusión de ideas. Tal fue el caso de las exposiciones en las que solían finalizar gran parte de las convocatorias, que servían para presentar al público los resultados de las mismas y para posicionar los temas en la opinión pública.

Sin embargo, nuestro interés es pensar en aquellos espacios, formatos o géneros artísticos, que cruzaron su trayectoria a la práctica del arte correo, que cambiaron su fisionomía, se enriquecieron o abrieron sus puertas para dar cabida a esta nueva tendencia artística y terminaron por entrelazarse; entre éstos hemos escogido el libro de artista y los archivos, ya que ambos han entrado a formar parte del conjunto de nuevos espacios del arte a partir de las reflexiones conceptualistas de los años sesenta y setenta, y cuya relación con el arte correo se dio de manera natural siguiendo los principios creativos de esta práctica.

2.3.1 Arte correo y publicaciones/libros de artista: puntos de intersección

El arte correo y el libro de artista, se caracterizan por la complejidad de sus expresiones y por la multiplicidad de elementos artísticos y semánticos que engloban. La utilización de ambas prácticas ha sido variable en el tiempo, y su vinculación responde a que reflejan una noción y concepción similar del arte, relacionada con la aproximación de la obra al espectador/lector, los procesos colaborativos, la importancia de los canales alternativos de difusión, la posibilidad del artista (individual o colectivo) de concebir la totalidad de la obra sin recurrir a actores externos, dando así mayor coherencia entre el contenido y la forma, logrando construir un mensaje que debe ser desentrañado por el receptor.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ Lázaro, I., *Op. cit.*, p. 37-43.

Si nos remontamos a los orígenes podemos verificar que comparten antecedentes comunes, recordemos por ejemplo a Guillaume Apollinaire, quien experimentó con sus *Calligrammes* en 1918, y que se aproximó, por razones personales, al uso del correo postal como soporte creativo, ya que a partir de una visita a su hermano – funcionario de correos en México –, comenzó a enviar cartas y postales que “condensaban un saber visual, poético, tipográfico y editorial”¹⁷⁷ o Stéphane Mallarmé quien, además de proponer que el libro debía ser el lugar donde el espacio poético y el visual fueran indisociables,¹⁷⁸ realizó experimentos a través del correo, utilizando los sobres para emitir enigmas poéticos que debían ser resueltos por los funcionarios de correos;¹⁷⁹ o a Marcel Duchamp, considerado uno de los precursores del arte correo por su obra *Cuatro Postales* (1916) y del libro de artista con su obra *La Caja Verde* (1934).

A partir de entonces continuaron las prácticas de artistas que vinculados a nivel formal y conceptual tanto a las artes plásticas como a la poesía, desde el marco de las vanguardias, han logrado que al día de hoy el libro de artista y el arte correo sean reconocidos como parte de la historia del arte, a pesar de su persistente marginalidad en los estudios. Para ambas prácticas, los cambios de paradigmas de los años sesenta y setenta fueron fundamentales porque les permitieron adquirir una relevancia mayor, en la medida que los límites de las artes se expandieron hasta rozar con los del lenguaje y la filosofía, situación que les permitió una vinculación natural que ha sido beneficiosa para su desarrollo.

Asimismo, otro tipo de publicaciones, cercanas a los libros de artistas, y también ligadas a las vanguardias de principios del siglo XX y al desarrollo de los conceptualismos en los años sesenta y setenta, se convertirían en espacios de convivencia entre la obra y el documento histórico; forman parte de la práctica del arte correo desde sus inicios, y concretamente en América Latina.

¿Cuáles serían las principales razones por las cuales los mismos artistas que utilizaron los libros o publicaciones de artista como medio de expresión se ligaron al desarrollo del correo postal? ¿Por qué los *mailartistas* hicieron del libro/publicaciones uno de sus lugares de encuentro?

El despliegue de ambas prácticas implicó una relación de complicidad en la medida que las ediciones limitadas¹⁸⁰, dedicadas fundamentalmente a la puesta en común de nuevas formas de entender la escritura, haciendo imprescindible dar vida a nuevos órganos de difusión que permitieran el intercambio de percepciones, trabajos y alimentaran el debate sobre el camino que debía seguir la llamada entonces Nueva Poesía, requerían de circuitos para diseminar las nuevas ideas, y el sistema de correos ofreció la posibilidad de distribuir las obras entre grandes redes de artistas y lectores; un ejemplo de esto fue el intercambio, a principios de

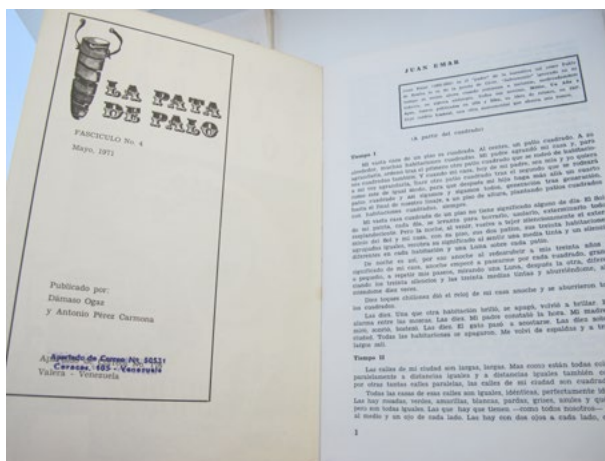
¹⁷⁷ Hellion, M., (coord.), *Libros de artista*, Tomo I, Ed. Turner, Madrid 2003, p. 24.

¹⁷⁸ *El libro como forma de arte*, Schraenen, G., del 11 de marzo al 10 de junio de 2010, Catálogo exposición, Fundación Juan March, Palma, 2010, en: <http://www.march.es/arte/palma/exposiciones/un-coup-de-livres/libro-como-obra-de-arte.asp>. Consulta: 2 de julio de 2016.

¹⁷⁹ Bruscky, P., *Op. cit.* Consulta: 29 de diciembre de 2013.

¹⁸⁰ Esta denominación aparece hacia 1970 para hacer referencia a un tipo específico de obras hechas por artistas en ediciones limitadas, en: Hellion, M., *Op. cit.*, p. 21.; también es interesante considerar la aportación de Jaime Moreno Villarreal quien nos dice: “(...) la puesta en duda del arte y la literatura dio forma a una práctica alternativa en la que la poesía halló una inusitada disolvencia: los libros de artista. Este género de obra nació de diversos afluentes (que incluyen variables como el diseño gráfico de las vanguardias históricas; el letrismo vinculado a Cobra y Fluxus; la poesía concreta brasileña y la propaganda clandestina de grupos de izquierda)”. Este autor también establece una distinción entre los libros de artista (de denominación francesa) que se remitían a obras ilustradas en ediciones de lujo, y aquellas que surgen a partir de los años cincuenta, como ediciones marginales, realizadas artesanalmente, distribuidas de mano en mano o por correo postal, en: Hellion, M., (coord.), *Ulises Carrión ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Tomo II, Ed. Turner, Madrid 2003, p. 7.

los años setenta, de publicaciones como *W.C.*, *Diagonal Cero*, *Hexágono*, *Hoje*, *Hoja Hoy* (Argentina); *La Pata de Palo* y *Margen* (Brasil); *Ediciones Mimbre* (Chile); *Post Arte* y *Março* (México); y *Huevos de Plata*, *Ovum* y *Ovum 10*, (Uruguay), a partir del cual se iniciaron las primeras redes del arte correo entre creadores de Latinoamérica, convirtiéndose los editores de éstas en *mailartistas* reconocidos: Edgardo Antonio Vigo, Dámaso Orgaz o Clemente Padín, entre otros.



Superior, de izquierda a derecha:
 Fig. 52. Edgardo Antonio Vigo, *WC* N° 1 – 5, revista, 1958.
 Fig. 53. Edgardo Antonio Vigo, *Diagonal Cero*, 28 números, 1962 – 1969.
 Inferior, de izquierda a derecha:
 Fig. 54. Clemente Padín, *Ovum*, N° 10, revista, 1969.
 Fig. 55. Dámaso Ogaz y Antonio Pérez Carmona, *La Pata de Palo*, N° 4, revista, 1971.

Estos espacios, elaborados en gran parte de manera artesanal, ofrecieron la posibilidad de difundir nuevos códigos creativos y textuales/visuales, para Clemente Padín, por ejemplo, la Nueva Poesía:

“involucraba formaciones poéticas que, de una manera u otra, subvertían los códigos de emisión y recepción habituales de la poesía discursiva o meramente verbal. La Nueva Poesía se valía de las posibilidades expresivas de los sonidos y formas de las palabras y/o letras, tanto en su vertiente verbal o no-verbal (...) Si prevalecía la imagen era llamado “poesía visual”, si el sonido, *poema fonético*”.¹⁸¹



De izquierda a derecha:

Fig. 56. Edgardo Antonio Vigo, *Poesía Visual*, 1987.

Fig. 56a y 56b. Edgardo Antonio Vigo, *Poesía Visual*, (interior), 1987.

Por otro lado, los *mailartistas* encontraron en el formato de libro una alternativa para aglutinar sus envíos, o lo utilizaron, ligado a la estrategia “add and pass”, para crear de manera colaborativa obras nuevas, también supieron aprovechar la característica de multiplicidad que el mismo concepto de libro ofrece, convirtiéndolo así en un espacio expositivo alternativo que podía llegar a cientos de personas de manera directa.

Algunos ejemplos de esta vinculación serían la obra de Robin Crozier, quien pidió a sus red de contactos de arte correo que enviaran un retrato imaginario suyo, al recibir las respuestas realizó una copia de cada una y elaboró libros compilando todo el trabajo;¹⁸² o el proyecto *Eliza Gajewski* de Henryk Gajewski, quien envió un libro con páginas vacías, excepto las dos primeras, en éstas aparecían dos fotografías de su pequeña hija. Su objetivo era documentar la vida de la niña, esto exigía que el libro fuera construido a medida que ella creciera y que él enviara las fotografías a todos los correspondientes dueños de un ejemplar, haciendo del libro una obra del tiempo.

Si se analizan ambas prácticas a nivel formal, encontramos que tanto en el libro de artista como en los envíos de arte correo, no suele haber una jerarquía entre el texto y la imagen, éstos conviven de forma complementaria, siguiendo la idea visionaria de Mallarmé, y comparten el uso de elementos formales diversos que rondan entre la poesía, el *collage*, el ensamblaje,

¹⁸¹ Padín, C., *Poesía experimental*, Factoría Merz Mail, Barcelona 1999, citado en: Freire, C. “Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo”, en Freire, C., Longoni, A. (coord.), *Op cit.*, p. 209.

¹⁸² Esta obra fue expuesta en la muestra: “De la obra - libro a la obra - correo”; y reseñada en Carrión, U., *El gran monstruo...* *Cit.*, p. 95.

además, están muy presentes las estrategias de reutilización de material, de reconstrucción de discursos y de juegos con los significados/significantes.

En concreto, las publicaciones/libros de artista y el arte correo se vinculan con la poesía visual, primero por el hecho de que el arte correo ha sido el vehículo ideal para el lanzamiento de ésta como movimiento vanguardista contemporáneo en países como España,¹⁸³ así como lo fue para dar a conocer cientos y cientos de libros que carecían de circuitos de difusión, cuando todavía el mercado del arte no atendía a este tipo de expresiones artísticas.

Segundo, en cuanto a la forma, la relación viene dada por el uso de las técnicas de montaje, de contra-información y expropiación de los mensajes de la comunicación masiva y por el uso del reciclado y la reelaboración como estrategias de creación.¹⁸⁴ Asimismo, persiste la manipulación de los signos, en un proceso que pretende generar “nueva información que irrumpa también en el saber social”,¹⁸⁵ y no limitarse a los juegos de manejo estereotipado de formas, sino desarrollar sistemas de comunicación nuevos que permiten entablar con el espectador un diálogo en donde las palabras se transforman en imagen y su significado depende de la visualidad del texto, de su ubicación en el espacio, un diálogo que enfrenta a los interlocutores a su propio bagaje cultural para aproximarse al significado y al mensaje.

Otra característica formal que comparten el arte correo y las publicaciones/libro de artista es el protagonismo del *collage*, más que una técnica fue una estrategia creativa que permitió la elaboración obras de carácter colectivo, por ejemplo, a través del mecanismo de “add and pass”, utilizado inicialmente por Ray Johnson, que culminaría en la producción de imágenes superpuestas construidas a partir del fragmento y la discontinuidad.

En los *collages*, la crítica y la ironía, fueron elementos muy recurrentes. Los artistas usaron este medio para cuestionar lo cotidiano, ya no solo representándolo sino construyendo a partir de trozos de lo real. La inclusión de pequeños objetos o papeles rasgados se convertía en testimonio histórico, los *ticket* de metro o las etiquetas de productos, los trozos de periódico, entre otros, se convertían en pruebas de habitar un espacio y no otro, un tiempo histórico, y no otro. En la comunicación a distancia, estas huellas se convertían en pruebas. En principio, no se podía falsear el lugar de origen de la obra, porque éste ya estaba plasmado en la misma.

¹⁸³ El primer poema visual catalogado de Joan Brossa, data de 1941; sin embargo, no se conocería hasta los años setenta, época del gran boom de la poesía visual en España y del mail art, en: Lázaro, I. y Reglero, C., “Mail art y poesía visual. Un parto natural”, en: *Experimental I. Estudios*, número extraordinario, marzo 2014, p. 197-235.

¹⁸⁴ Espinosa, C., “Art postarte”, Artículo enviado por e-mail y citado en Gutiérrez Marx, G., *Op. Cit.*, p. 159.

¹⁸⁵ Padín, C., *Panorama de la poesía experimental uruguaya*, documento del archivo AMMA-TDS, César Reglero.



Fig. 57a y 57b. Envío de Tulio Restrepo, Colombia a España, 2013

Es la multiplicidad de lenguaje y la posibilidad de “ensamblar” ideas/imágenes y construir en un mismo espacio -contenedor y contenido-¹⁸⁶ lo que permite a los artistas trabajar sin límites para la creación. Pensemos en el libro como una realidad autónoma que permite la reflexión y el cuestionamiento sobre sí mismo como agente cultural cambiante (objeto, producto cultural, transmisor de información, receptor de conocimiento, etc.). Esta reflexión se hace desde la imagen/objeto más allá de la particularidad del texto.

Así la poesía visual y el *collage* fueron desarrollados por los *mailartistas* y por los *hacedores* de libros. Los primeros, sumaron a estas estrategias el trabajo con los sellos, oficiales o de elaboración propia; con los sobres como contenedores y continentes cargados de significados, usaron el fax y las fotocopias para crear obras múltiples, y aprovecharon o propiciaron el equívoco y el error como parte de la obra; los segundos, reflexionaron también sobre el medio,



Fig. 58. Antonio Gómez, *Diásporas de Luz*, libro de artista, 1998.

¹⁸⁶ Los artistas argentinos Edgardo A. Vigo y Graciela Gutiérrez Marx participaron de las redes de arte correo haciendo uso de obras embalajes, denominadas por él como “contenedores” y por ella como “envases poéticos”. En el caso de Gutiérrez Marx se inició la red con el envío de formas tridimensionales desplegables para armar, en: Gutiérrez Marx, G., *Op. cit.*, p. 107.

creando obras que cuestionaban el concepto y la forma misma del libro, de igual manera ambos se involucraron en la creación de obras múltiples y asumieron estrategias similares de producción colaborativa.

Finalmente, el encuentro del espectador con el libro de artista se basa en la cercanía, en la posibilidad de tocar el objeto, en disponer de los elementos que lo componen de manera libre y espontánea, de construir el mensaje a medida que se recibe, el contenedor se abre, se juega con el contenido y se elabora la respuesta, como lo diría Ulises Carrión, “en el arte nuevo [de hacer libros], cada libro requiere de una lectura diferente”,¹⁸⁷ cambiando la relación del espectador/receptor con el objeto y el mensaje.

Una muestra de esto, la encontramos en las instrucciones del *mailartista* chileno, Guillermo Deisler, quien en uno de sus proyectos escribe:

“El libro se destinara a hacer realizado por el lector en una sucesión de rupturas con el sistema (libro) hasta su completa destrucción con el término de la “lectura”. El libro deberá contener una proyección de señales que le ordenarán progresivamente acciones de ruptura, p.e: ¡tire! ¡jarranque! ¡corte aquí!”. El lector habrá efectuado su lectura realizando todas las operaciones y solo quedará un libro perfectamente desechable, para indicarle finalmente su destrucción”.¹⁸⁸

Esta respuesta, silenciosa, pero no inofensiva, puede ser entendida como una página más del libro colectivo; de manera similar, el participante de la red de arte correo abre el buzón e inicia una aproximación íntima a la obra. Una lectura que se basa en la secuencia, ya no del paso de las páginas, sino de la apertura del sobre del descubrimiento de su contenido.

2.3.1.1 El libro y el correo, una tradición en Latinoamérica

Para comprender la relación entre los libros de artista y el arte correo, podemos detenernos en propuestas provenientes de artistas mexicanos, que reflejan la larga trayectoria de la gráfica y el libro en este país, iniciada en los albores del siglo XX con experiencias como la de José Guadalupe Posada (1852 – 1913) o el Taller Gráfico Popular (1937). En este sentido, es inevitable recordar al artista mexicano Ulises Carrión como uno de los exponentes de esta simbiosis de intereses en los dos géneros y uno de los ideólogos latinoamericanos sobre el tema; y al artista – editor, Felipe Ehrenberg y su esposa Martha Hellion.

Carrión fue autor de diversas reflexiones sobre los libros, algunas veces polémicas –por ejemplo, prefirió llamar *obras – libro*, en vez de *libros de artistas*, con el fin de “liberar de la apropiación de los artistas, y subrayar que es una forma autónoma”¹⁸⁹ o expresó que “una novela, de un escritor genial o de un autor infame, es un libro donde no pasa nada (...) A diferencia de las novelas, donde no pasa nada, en los libros de poesía pasa a veces algo, aunque poquísimo”,¹⁹⁰ esto haciendo alusión a la diferencia básica sobre el trabajo del

¹⁸⁷ Carrión, U., “El arte nuevo de hacer libros”, en: Carrión, U., *El arte nuevo de hacer libros*, Ed. Tumbona, México 2012, p. 59.

¹⁸⁸ Documento proveniente del Fondo Ehrenberg, del archivo del MUAC-UNAM.

¹⁸⁹ Carrión, U., “Obras-libros. Revisitadas”, en: Carrión, U., *El arte nuevo de hacer libros..., Cit.*, p. 91.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 42.

escritor tradicional no es hacer libros sino escribir textos, en *el arte nuevo de hacer libros*, el escritor haría libros- que se reunieron bajo ese mismo título, y que se publicó por primera vez en la revista *Plural* (México, 1974), luego fue traducido a varios idiomas (inglés, sueco, catalán, polaco, entre otros) y utilizado como base conceptual de eventos a nivel internacional.¹⁹¹

En sus textos, escritos a manera de sentencias, podemos identificar algunas ideas de interés, que podemos relacionar con el arte correo, por ejemplo, él define el libro como:

“(...) una secuencia de espacios

Cada uno de estos espacios es percibido en un momento diferente: un libro también es una secuencia de momentos.

(...)

Pero el libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier lenguaje (escrito), no solo literario, e incluso cualquier otro sistema de signos”¹⁹²

Es así, como el hecho de pensar en los libros de artista (obras-libros) como un evento que conlleva la coordenada del tiempo, le permite afianzarse a un arte de procesos (el arte correo), en el que se da cabida también a los signos propios de un sistema internacional de distribución y comunicación como el de correos postales. Además, su visión sobre el papel del artista, como agente cultural que se ocupa de las diferentes etapas de la producción, difusión y mediación de una obra, se personifica de manera clara en los hacedores de libros y los *mailartistas*.

Sobre la relación de ambas prácticas comenta:

“Como los libros, video y películas, el arte correo es espacial y temporal. Se extiende aleatoriamente por el mundo y cubre un periodo indeterminado de tiempo. Recordemos que las obras de arte correo no solo son postales aisladas, más o menos atractivas, más o menos sorprendentes. Por arte correo entiendo proyectos complejos que involucran la correspondencia única o serial de un artista así como las múltiples respuestas que pueda recibir y, frecuentemente, la documentación de tal proceso. Incluye, por lo tanto, no sólo el soporte material del mensaje del artista, sino el complejo mecanismo (el sistema postal) que permite la transmisión de mensajes”.¹⁹³

Convencido de la importancia de la alianza entre estas prácticas, Carrión realizó la exposición *De la obra-libro a la obra – correo*¹⁹⁴ donde una de las secciones recogió obras que “retienen el formato de libro (con algunas excepciones) pero que incorporan plenamente los desarrollos que se originan en la actividad del Arte Correo”,¹⁹⁵ dando pie a la creación de obras menos rígidas y más flexibles en cuanto a su estructura, él mismo destaca en el catálogo la participación de Regina Silveira (Brasil) con *Brasil Today*, en esta obra, “cada página es una postal en la que la artista ha sobrepuesto una serigrafía. De esta forma, entre la postal inicial

¹⁹¹ Carrión, U., “El arte nuevo...”, *Cit.*, p. 34.

¹⁹² *Ibid.*, p. 37 y 38.

¹⁹³ Carrión, U., “Obras-libros...”, *Cit.*, p. 83.

¹⁹⁴ *Van Kunstenaarsboeken Tot Postkunst*, 1978, Catálogo de exposición, Stedelijk Museum, Alkmaar, 1978. (también fue publicado en el catálogo de una exposición similar, en: *From Bookworks to Mailworks*, 1978, Catálogo de exposición, Fiatal Művészek Klubja, Budapest, 1978).

¹⁹⁵ Carrión, U., “Introducción”, en: *Kunstenaarsboeken Tot Postkunst*, 1978, Catálogo de la exposición, Stedelijk Museum, Alkmaar, 1978, en: Carrión, U., “De las obras-libro...”, *Cit.*, p. 91.

y la modificada se establece una tensión que, a su vez, adquieren significados que cambian al ir dando vuelta a las páginas”.¹⁹⁶

En la exposición, se reservó también un lugar especial a los ensamblajes, publicaciones constituidas por páginas independientes que son enviadas y agrupadas por un editor/artista, en estas la figura del autor varía, en algunos casos es fundamental porque propone un tema, o usa las aportaciones como “instrumentos” para crear una obra nueva, en otros, es menor y se limita solo a darle un formato unificador.

Tanto Carrión como Ehrenberg y Hellion, desde The Other Books an So, en Ámsterdam, y Beau Geste Press, en Inglaterra, promovieron y pusieron en práctica todas las posibilidades de cruces entre los libros de artista y el uso del sistema de correos, como soporte de creación y medio de difusión. Ellos fueron impulsores de estos dos géneros artísticos, produjeron cientos de libros y se convirtieron en nodos de las redes de comunicación más importantes. Sin embargo, no fueron los únicos que trabajaron por relevar el vínculo entre ambos.

En este sentido, es preciso destacar también las propuestas que desde México desarrollara Yani Pecanins¹⁹⁷, a través del “El Archivero”, creado en 1985, “para la difusión internacional de productos marginales, de obras y de proyectos interdisciplinarios con el objetivo de enriquecer el espacio público” espacio que convoca, recibe y envía libros.

El Archivero, fue según Pecanins¹⁹⁸:

“Una librería de libros de artista que surgió a partir del trabajo que realizamos en Cocina Ediciones. Este proyecto lo hicimos entre Armando Sáenz, Gabriel Macotella y yo, en 1984. La idea era hacer una librería donde solo se exhibieran libros de artista, hechos a mano, con un concepto diferente, de tirajes cortos muchos de ellos, pero sobre todo que fueran propositivos. Durante el tiempo que estuvo abierta promovimos e impulsamos los libros de artista, hicimos dos o tres exposiciones por convocatoria, en donde pedimos libros de artistas de diferentes



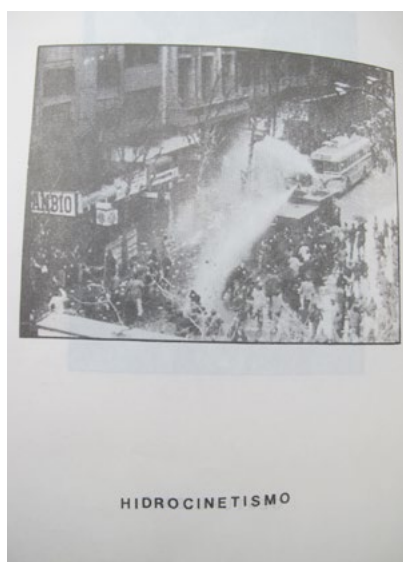
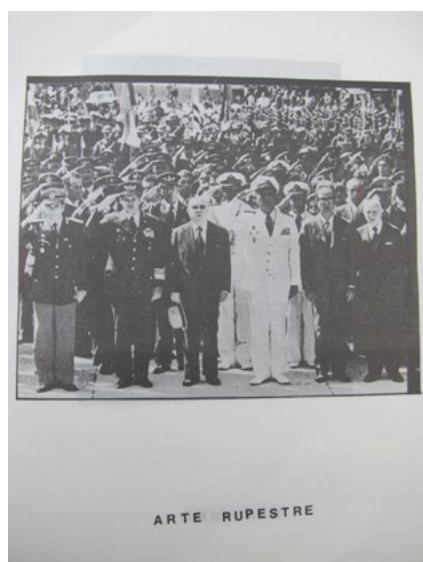
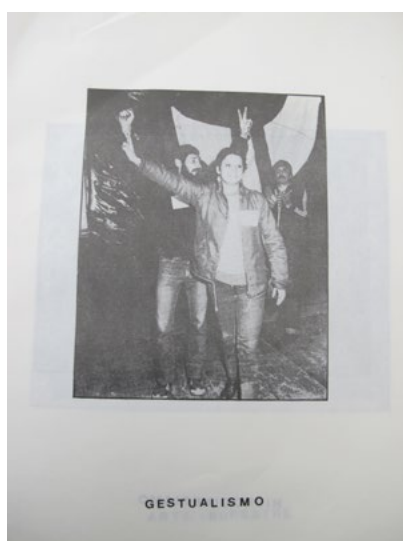
Fig. 59. Convoca: Yani Pecanins, El Archivero, *Libro Objeto x Correo*, 1988.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁷ Yani Pecanins (México, 1957). Artista visual, hacedora de libros. “En 1977 cofundó la editorial independiente Cocina Ediciones, la cual cerró en 1993. En 1985, junto con Gabriel Macotella y Armando Sáenz, abrió El Archivero, un espacio que funcionó hasta 1993 como galería, archivo y lugar para la promoción de libros de artista. participó en la XVI Bienal de São Paulo en 1981, y en la Primera Bienal de Juguete Arte Objeto, en el Museo José Luis Cuevas, en el año 1995, así como en sus posteriores ediciones en 1998 y 2000. Su obra se encuentra albergada en galerías, museos e instituciones como Metrònom, en Barcelona, el Museo Rayo de Colombia, la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo de Artes de San Diego, California, el Museo Nacional de las Mujeres en las Artes, en Washington, y la Biblioteca de la Universidad de Nuevo México”. Esta reseña biográfica se encuentra en la página del Museo de Arte Carrillo Gil, <http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/yani-pecanins>, Consulta: 6 de octubre de 2016.

¹⁹⁸ Entrevista realizada a Yani Pecanins vía e-mail, septiembre de 2016.

países, con lo cual logramos hacer un archivo internacional, ya que nos mandaron libros de muchos países, tanto de Europa como de Latinoamérica”.¹⁹⁹



Una de estas exposiciones convocadas fue “Libro Objeto X Correo. Exposición internacional de libros de artista”, en 1987, con el fin de “impulsar el envío de una cosa cualquiera con timbres, para leer de manera múltiple”,²⁰⁰ a este llamado respondieron artistas de 16 países, llegaron 110 libros, todos estos debieron ajustarse a las especificaciones del correo postal, según lo indicaba las bases de la convocatoria.²⁰¹

Algunas de las obras recibidas, demostraron claramente una gran sensibilidad hacia lo latinoamericano; dos de estas de autoría del uruguayo Jorge Caraballo, una titulada *Breve Historia del Arte Latinoamericano* (1986); en la que se encuentran imágenes que reflejan el compromiso con la realidad social y política de la región, reflejada en fotografías de marchas, de la presencia militar en las calles, del clamor de la gente.

Fig. 60 – 60c. Jorge Caraballo, *Breve historia de América Latina*, libro de artista, 1987.

¹⁹⁹ Este archivo se encuentra actualmente en el MUAC - UNAM y fue consultado para esta investigación. La colección consta de 800 libros de artista mexicanos, americanos, de España, Australia, Argentina y otros países.

²⁰⁰ Cosmos, Á., “Acuso de Recibo”, en: *Libro arte x correo*, 1988, Catálogo de exposición, en el Fondo El Archivo, MUAC-UNAM.

²⁰¹ Participaron entre otros: Uruguay (Clemente Padín y Jorge Caraballo), Ecuador (participación colectiva), Argentina (Graciela Gutiérrez Marx), Colombia (Federmán Contreras y Antonio Caro), Cuba (Juan Francisco E.), Chile (Eugenio Dittborn), Brasil (Paulo Bruscky y Daniel Santiago), México (Carlos Galindo Gilda Castillo, Ulises Carrión, Aníbal Delgado, Feggo, Victoria García, René Freire, Diamantina González, Josefina Temin) y España (Bartolomé Ferrando).

Otro sería, *En Uruguay la palabra justicia significa:* (1987), que estaría firmada por Caraballo y la Asociación Uruguaya de Artistas Correo.

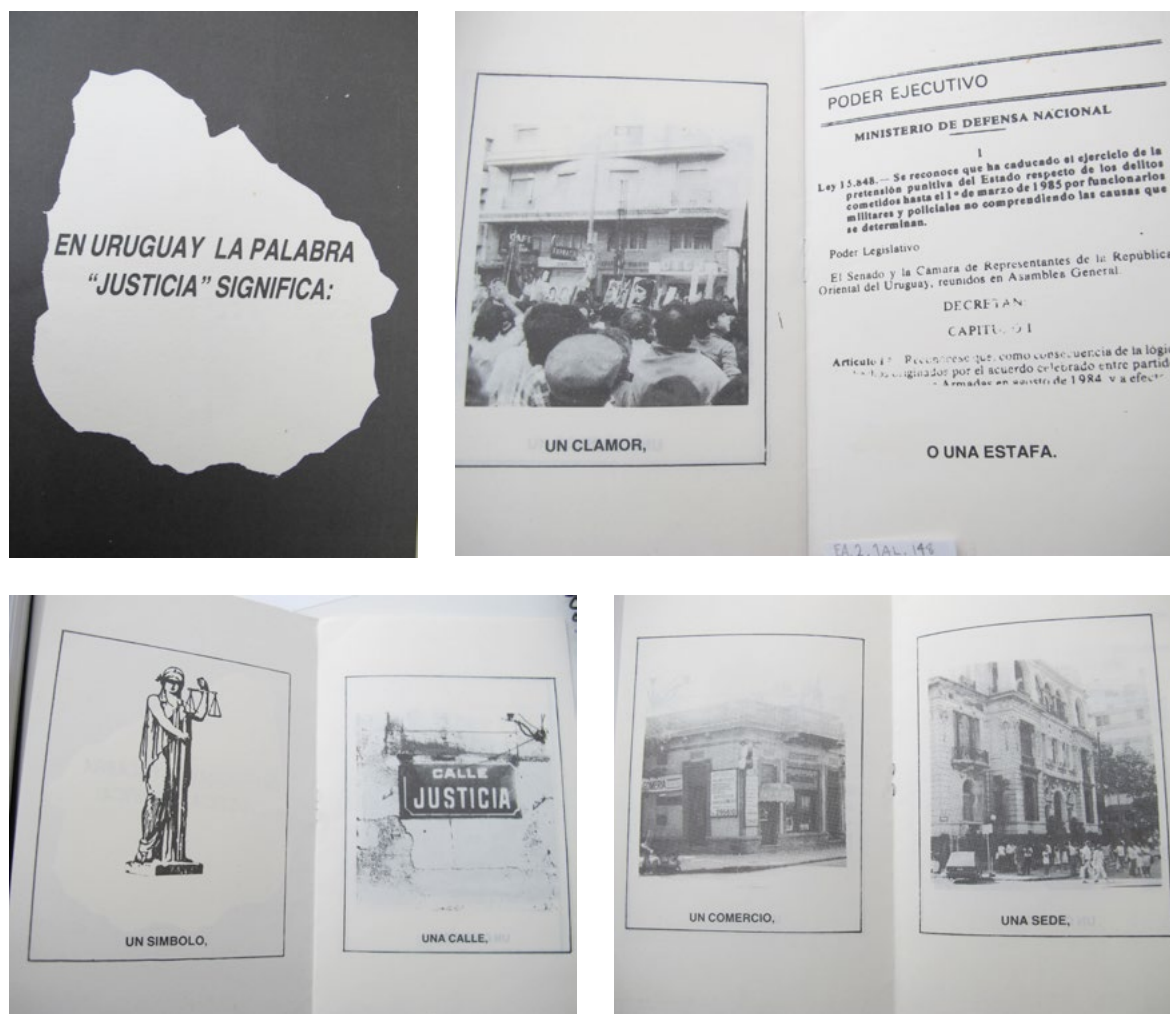


Fig. 61 – 61c. Jorge Caraballo y Asociación Uruguaya de Artistas, *En Uruguay la palabra justicia significa:*, libro de artista, 1987.

Asimismo, El Archivero conserva la obra de Graciela Gutiérrez Marx, *América la pobre* (1982 – 1987) y de la ecuatoriana Matilde Ampuero.



Fig. 62a y 62b. Graciela Gutiérrez Marx, *América la pobre*, libro de artista, 1982 - 1987

Es así como, una vez más, se demuestra que las convocatorias de arte correo permitieron afianzar los lazos entre artistas de la región y sobre todo, difundir mensajes que en el interior de algunos países permanecían silenciados por los poderes militares y represivos. La identificación internacional con las poblaciones afectadas por los procesos dictatoriales del cono sur respondió, en parte, a la incidencia de los mensajes continuados en la opinión pública, procedentes de diferentes circuitos y medios, siendo el del arte uno de éstos.

El libro de artista y el arte correo se pueden interpretar como espacios expositivos y como estrategias culturales que trascienden, y cuestionan, el uso de sistemas culturales definidos, a través del sistema de correos y de los libros como objetos de conocimiento, y se sumergen en la era de la postproducción, caracterizada por la reutilización de elementos y códigos que establecen nuevos mensajes, cargados de historia, de procesos y tiempo.²⁰²

2.3.2 Los archivos en el arte correo

2.3.2.1 El archivo y el arte

La aproximación de las ciencias sociales, las humanidades y las artes, producto de los cambios de paradigmas en el pensamiento occidental de la segunda mitad del siglo XX, ha generado un sinnúmero de relecturas sobre el tiempo, y por lo tanto, algunas consecuencias, casi sísmicas, en los métodos de creación e investigación.

Una de estas tendencias ha llevado a la búsqueda de ciertas huellas o vestigios del pasado que habían sido desvirtuados por parte de las ciencias sociales y que hoy se antojan necesarios y urgentes para reescribir el presente y, en caso de ser juiciosos frente a la evidencia, proyectarnos para el futuro. En esta búsqueda, la historia como disciplina que por siglos se presentó como la garante de la objetividad se ha encontrado con la memoria, a la que se le ha otorgado escasa legitimidad como fuente científica para desvelar el pasado, debido a que sus procesos en la construcción de relatos implican, en gran parte, el olvido.

Para acceder a la memoria, individual o colectiva, no solo podemos valernos de la oralidad, de los testimonios de quienes guardan los recuerdos de una vida contextualizada en un espacio y una época determinados; sino que es necesario hurgar en los armarios y cajones, privados y públicos, para hallar documentación que permita, no solo llegar a la verdad de los acontecimientos sino, y es lo más importante a nuestro parecer, descubrir la manera como han sido percibidos esos hechos.

La incorporación a los relatos hegemónicos de nuevos sujetos en la historia, y los cambios de escala en los estudios -de lo macro/global a lo micro/local- ha conducido la apertura hacia el estudio y reconocimiento de prácticas sociales – y artísticas- consideradas secundarias, y se ha vuelto la mirada hacia aquello que parecía insignificante; frente a las grandes fuentes tradicionales de una historia política o económica, ha irrumpido con fuerza la historia social y cultural, con sus requerimientos particulares, incluidos una revisión nueva de las posibles fuentes y perspectivas de estudio. Asimismo, en el arte se han producido variaciones

²⁰² Idea desarrollada a lo largo del libro: Bourriaud, N., *Postproducción... Op. cit.*

fundamentales en la manera de entender los procesos creativos y las obras resultantes, así como el papel de éstos en el espectro social, económico y político; todos estos elementos sumados han hecho que el interés por los archivos haya resurgido, como alguna vez lo tuvieron los Gabinetes de Curiosidades o Cuartos de las Maravillas de los siglos XVI – XVII, y tanto científicos sociales, como humanistas y artistas, han encontrado en éstos una fuente no solo de información e inspiración, sino también un espacio para teorizar y sobre todo, una serie de procesos asociados al arte de archivar como parte de nuevas formas de creación.

Pero los archivos redescubiertos no se refieren a aquellos espacios oscuros, ocultos, y polvorientos, en donde se agolpa información diversa, dispareja y desordenada, o en otros casos, más institucionales, donde la información se compartimenta de manera rígida e impenetrable, sino a espacios vivos en permanente construcción que aportan nuevas directrices, a partir de las renovadas unidades de catalogación que abren caminos de interpretación.

Actualmente, podemos identificar varias formas de aproximación a los archivos en el ámbito artístico. Por un lado, como se ha mencionado, se retoman los recursos del proceso del archivo como métodos de creación (revisar, seleccionar, nombrar, catalogar, dar sentido *a la parte* en medio de un *sistema*); por otro lado, se asume el archivo como fuente de investigación, pero también un lugar para cosechar imágenes u objetos que pueden ser reutilizados como parte de las obras; y finalmente, el archivo como espacio abierto que debe ser preparado para la reconstrucción de la memoria, a partir de materiales elaborados, intercambiados, recibidos, encontrados se crea un espacio que guarde y ofrezca un relato, una narrativa sobre una época, sobre un colectivo, sobre un proyecto o sobre una práctica artística, siendo esta tercera modalidad la que guarda mayor relación con los objetivos planteados para esta investigación.

Así como hemos hablado con anterioridad de las publicaciones/libros de artistas como espacios de encuentro, que han cumplido en muchas ocasiones la función de ser lugares de exhibición; el archivo permite aumentar esa relación con lo público, a través de las exposiciones.²⁰³ Ambos se entienden como un sistema de organización, en el que las partes que lo componen interactúan y permiten al espectador una lectura propia a partir de los documentos.

Sin embargo, existe una tensión entre la disposición del archivo como tal, y la reutilización de sus documentos para ser publicados en formato de exposición.²⁰⁴ La adecuación del espacio y la distribución de materiales - que surgieron como parte de actividades cotidianas de lectura, revisión, incluso de soporte para la escritura, el bosquejo, o para dar cuenta de relaciones sociales y transacciones, monetarias, emocionales, intelectuales- en vitrinas cerradas o a lo largo de paredes inmensas, obligan a que el visitante asuma dos actitudes: una, pasar de largo por la documentación, que es lo que suele ocurrir sobre todo cuando ésta está en idiomas diferentes al de la sede de la muestra, transformándose de un potencial participante del diálogo propuesto desde las fuentes a un simple espectador; o que intente, con dificultad, leer lo expuesto, en un espacio inadecuado para procesar la información presentada que por ser en gran parte de carácter textual se multiplica y exige una aproximación lineal y no simultánea, como pasa con la lectura de las imágenes, haciendo necesario más tiempo y

²⁰³ Freire, C., “Artistas/curadores/archivistas: políticas de archivo y la construcción de las memorias del arte contemporáneo”, en: Freire, C., Longoni, A. (coord.), *Op cit.*, p. 207.

²⁰⁴ Sobre este tema, llama la atención Giunta, A., “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, en *Revista Errata*, N°1 “Arte y Archivos”, abril, 2010: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-y-archivos/>. Consulta: 4 de agosto de 2016.

condiciones diferentes de aproximación a las ofrecidas por un museo, haciendo indispensable la programación de actividades complementarias que faciliten el debate, la reflexión y el diálogo.

A pesar de estas orientaciones museográficas que condicionan el acceso al conocimiento sobre lo acontecido en los archivos, las instituciones del *centro* del arte, aquellas que cuentan con toda la legitimidad artística, social, política o incluso económica, han iniciado desde hace años los procesos de adquisición de grandes archivos personales de artistas. Concretamente, para el caso del *arte latinoamericano*, se registran movimientos importantes que pueden condicionar la identificación de ciertas manifestaciones artísticas con un arte único o particular de la región, que ha sido cuestionado por un sinnúmero de investigadores y artistas.

Si bien hemos visto cómo la realización de exposiciones orientadas a esta categoría geográfica se ha convertido en estrategia para legitimar en la institucionalidad y el mercado la producción de artistas provenientes de zonas hasta hace años consideradas periféricas, la compra de archivos para engrosar sus colecciones puede tener una doble lectura, por un lado, como estrategia que fortalece sus discursos hegemónicos, porque desde un mismo *centro*, se disemina el conocimiento de todas las áreas; por otro, un esfuerzo por cubrir vacíos de conservación y de documentación trascendente para la historia y el arte que se presentan en algunos estados.

En este proceso se han visto involucrados, por ejemplo, Mari Carmen Ramírez del Museo de Bellas Artes de Houston (Estados Unidos) y Manuel J. Borja – Vilel, desde la Fundación Tàpies, luego desde el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y ahora como Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), quienes han activado de manera muy significativa la investigación, definición y reconocimiento del arte latinoamericano, ligado en principio a grandes nombres como Helio Oiticica, Lygia Clark, Ana Mendieta, Cildo Meireles, Luis Camnitzer, entre otros, y que actualmente se ha concentrado en los conceptualismos de finales del siglo XX, apoyando redes de investigadores y de archivos, impulsando exposiciones y convocando congresos y seminarios *ad hoc*.²⁰⁵

Las palabras del director del MNCARS expresadas en una entrevista en 2008, una vez adquirió su cargo por concurso, reflejan la tensión que surge entre las instituciones, además del papel protagónico que está adquiriendo el arte de creadores de países latinoamericanos, en ciertos espacios:

“Hay que trazar otra cartografía del arte del siglo XX, y Latinoamérica es fundamental para España. Se está trabajando en otros museos del mundo (de forma muy agresiva en el Museum of Fine Arts de Houston) para reunir obras y archivos pero con una actitud “neocolonial”, reflejando *al otro* pero sin dejarlo hablar. El archivo en red permite el diálogo y la colaboración con los de Argentina, México, Brasil... Todo digitalizable, copiable, etc.”²⁰⁶

Este escenario nos lleva a reflexionar sobre el papel de las grandes instituciones y también sobre las políticas de estado con respecto al acervo cultural local. Si bien el conocimiento

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ Borja-Vilel, M. “Los espacios de libertad hay que ganárselos. El concurso es solo el primer paso”, en Revista *El Cultural*, diario *El Mundo*, 24 de enero de 2008: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Manuel-Borja-Vilel/22273>. Consulta: 4 de agosto de 2016.

aumenta y se perfecciona gracias al intercambio de saberes, expresado en el interés por las realidades y la historia de las sociedades distantes a las propias de los estudiosos, es preciso garantizar que la elaboración de relatos sobre estos espacios, sobre todo los que aparecen subordinados con respecto a la hegemonía institucional y académica de Estados Unidos y Europa, sea protagonizada por aquellos que guardan una sensibilidad acorde a las necesidades locales; es preciso resguardar las particularidades y sobre todo, fomentar el conocimiento entre la sociedad que ha producido la obra o creado el archivo. Separar la documentación del espacio donde ha sido generada implica un alejamiento de la sociedad con respecto a su historia y su memoria.

Este anhelo es cada vez más difícil de conseguir ya que el mundo actual permite, y motiva, una constante deslocalización gracias a la movilidad, al trasiego, a la velocidad; si bien el uso de las herramientas tecnológicas han permitido, en cierta medida, poner al alcance de todos (o mejor, de un mayor porcentaje de personas interesadas) documentación y conocimiento que hasta unas décadas era de uso exclusivo de los especialistas, aún perviven brechas tecnológicas, pero sobre todo educativas y culturales, que impiden a un sinnúmero de sociedades apropiarse de su propio relato histórico, también en el campo artístico.

En esta medida, las iniciativas de promover el desarrollo de archivos locales, y de ponerlos en conexión para su retroalimentación favorecen, gracias a los recursos que se invierten, en la conservación y promoción del saber; sin embargo, se debe estar atentos para evitar el riesgo de la apropiación del acervo local, favorecida por el vacío que existe en ciertas zonas donde la responsabilidad del estado de preservar la memoria se desvanece.

Es así como, la investigación de los archivos aparece como necesidad, ya no solo de la historia del arte, sino de la historia con responsabilidad social. Esto pasa especialmente en los contextos en los que la desaparición de la memoria, a partir de los documentos pero también de la eliminación de sus protagonistas, ha sido sistemática, como es el caso de muchas historias en América Latina.

2.3.2.2 El arte correo, el archivo y la memoria

Como se ha visto, en este escenario el arte correo superó el interés por la estética y se convirtió en una estrategia para imponerse a la censura y la violación de libertades; pero también, sustituyó el valor de la exposición por el de la circulación, y se movió entre lo permanente y lo transitorio, lo público y lo privado, lo local y lo global.²⁰⁷

Por esto, el estudio del arte correo implica la revisión de los circuitos, de los mensajes, de los contextos en los que se emiten y reciben, y de los vínculos entre los *mailartistas*, para lo cual es preciso el análisis del intercambio de correspondencia, lo que nos lleva necesariamente a consultar los archivos de los distintos correspondientes. Por ejemplo, para ver envíos originales de los pioneros e históricos del arte correo en América Latina, podemos consultar archivos en México, Madrid o Ámsterdam, porque sus obras volaron hasta estos espacios, y es en los lugares de destino donde completaban su sentido.

²⁰⁷ Freire, C., *Paulo Bruscky...*, Cit, p. 169.

Esta dispersión de la información ha dificultado la investigación, fue complicado especialmente para los pioneros de estos estudios como lo fueran Michael Crane o Ken Friedman, por ejemplo, éste último reconoce que el estudio del arte correo conlleva la superación de obstáculos que hacen de éste un campo arduo y complejo, algunos de los cuales han sido, por un lado, la consideración de éste como un arte efímero, por lo que hasta hace algunos años no se reconocía la necesidad de salvaguardar los envíos o en caso de hacerlo, de documentar apropiadamente todas las referencias de autoría, o espacio – temporales, de cada obra o conjunto.²⁰⁸

En ese sentido, nos encontramos muchas veces con infinidad de fragmentos, que deben ser puestos en contexto, y cuyo análisis requiere, además de la revisión juiciosa de su forma y contenido, de la comunicación, mediante entrevistas o diálogos, con sus autores, receptores o conservadores. Estas fuentes de estudio, características de la historia del tiempo presente como disciplina, ofrecen una serie de información valiosa pero también debe ser abordada, haciendo caso a la llamada revisión crítica de las fuentes, en la medida que recogen percepciones que muchas veces de manera involuntaria, esconden, solapan o tergiversan los hechos, como un mecanismo natural del pensamiento y la memoria.

Afortunadamente, con el paso de los años y la consolidación del arte correo como una práctica reconocida cada vez por más personas, los protagonistas de estos envíos empezaron a guardar gran parte de las obras, en la mayoría de casos lo han hecho en archivos personales, a veces en cajas o estanterías, siguiendo intuitivamente ciertos criterios de clasificación, o simplemente, cuidándolos del paso del tiempo. Sin embargo, algunos han dado un paso más en la conservación de este material y han condicionado espacios para abrir al público su propio archivo o han confiado a instituciones públicas los materiales resguardados por décadas.²⁰⁹

Uno de los antecedentes más renombrado en cuanto a la creación de un archivo público, que incluía dentro de sus fondos obras de arte correo, es el caso de Ulises Carrión y su Other Books and So Archive (OBASA), creado en Ámsterdam a partir de los años ochenta, al que se dedicó los últimos años de su vida, recogiendo y agrupando “vestigios de la intensa actividad desarrollada por los artistas marginales del arte que se hallaban distribuidos por todo el mundo”.²¹⁰

En Brasil, las acciones de Paulo Bruscky son inspiradoras y buscan a través de su poética ampliar sensibilidades, e impactar de esta manera en las realidades, según sus palabras: “Yo nunca formé parte de un partido político, de un grupo económico o de una facción religiosa porque ser artista ya es de por sí, una actitud política”.²¹¹ Asimismo, fue autor de su propio

²⁰⁸ Friedman, K., “Introducción”, en: Crane, M., Stofflet, M., *Op. cit.*, p. X-XI.

²⁰⁹ Clemente Padín entregó su archivo bajo el régimen legal de comodato a la Universidad de la República (UDELAR) quien asumió su amparo y protección durante tres años, con posibilidad de renovarlo, allí se realizará el inventario y/o digitalización; la obra de Edgardo Antonio Vigo se puede encontrar en parte en MoMA Library Special Collections o en la Fundación Centro de Artes Visuales de La Plata, a la que antes de fallecer Vigo cedió su archivo, que ahora forma parte del Centro de Arte Experimental Vigo; en el caso de Felipe Ehrenberg sus obras se reparten entre la Tate Gallery, de Londres, donde se encuentra gran parte de la documentación sobre la Beau Geste Press, otra en Standford University; también existe obra, en calidad de comodato, en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM/Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, en México. Y Paulo Bruscky, cedió a la Biblioteca del Museo de Caracas parte de su archivo de arte correo para que fuera protegido por miedo a la confiscación por parte del gobierno dictatorial de los años setenta, en: Freire, C., *Paulo Bruscky... Cit.*, p. 142.

²¹⁰ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 244.

²¹¹ Freire, C., *Paulo Bruscky..., Cit.*, p. 140.

archivo que ha sido estudiado recientemente por Cristina Freire, quien identificara este espacio como un desafío al mito de la linealidad y el orden, archivo que en la 26ª Bienal de São Paulo (2004) fue trasladado a una de las salas de la muestra,²¹² alterando el objetivo íntimo inicial y poniendo en tensión el espacio público con el privado, en un escenario laberíntico.

Los archivos no solo implican suma, multiplicación y acumulación. También conllevan pérdidas y sustracción. En el caso de Clemente Padín, por ejemplo, cuyo archivo nació cuando, según sus palabras, logró “establecer canje entre nuestras revistas, *Los Huevos de Plata* y, más tarde, *OVUM 10*, primero con el naciente circuito latinoamericano y luego con todo el mundo”, canje que fue en aumento hasta 1974, y que se alimentó con la recepción de las participaciones a convocatorias sucesivas para las exposiciones de Nueva Poesía de 1968, 1969 y 1973, y sobre todo con la respuestas a la convocatoria del Festival de la Postal Creativa, realizado en la Galería U de Montevideo. A partir de entonces, su archivo sufrió graves bajas:

“Fue la pérdida de la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía, sepultada en los sótanos de la Embajada de Chile cuando se produce el golpe de Estado de 1973, y, luego, en agosto de 1977, pierdo la totalidad del archivo cuando fui arrestado por las Fuerzas Conjuntas de la dictadura uruguaya. Recién una vez en democracia, en 1984, cuando me levantan la prohibición de recibir correo (pues estuve siete años bajo régimen de “libertad vigilada”) comencé a rehacer mi archivo”.²¹³

Y para el caso de España, será César Reglero quien pone en marcha el Archivo Museo de Mail Art del Taller del Sol (AMMA – TDS) el único de su naturaleza en el país, en el que se han podido hallar obras de artistas de diferentes continentes, y que ha estado abierto para consulta desde 1998; esta iniciativa, tal como su nombre lo indica, cumple una doble función, por un lado, reunir material diverso, especialmente sobre el arte correo y la poesía visual, para su consulta, dispuesto de tal manera que permite a los interesados estudiar sus contenidos; y por otro, exponerla al público, en su doble calidad de obra/documento.

Otro archivo de gran relevancia en España, donde se pueden encontrar obras de arte correo categorizadas en fondos específicos es el Archivo Lafuente. Éste tiene el objetivo de “reunir y difundir un mapa documental que permita elaborar nuevas interpretaciones historiográficas, desarrollar perspectivas originales y, en general, aportar a la investigación y la producción de conocimiento en el ámbito del arte moderno y contemporáneo”.²¹⁴

En este sentido, en el archivo tienen cabida, de manera especial, las muestras de disciplinas o géneros que hasta hace algunas décadas se consideraban menores y hace énfasis en:

“(…)movimientos, corrientes y tendencias que implicaron la colaboración artística y el contacto personal de artistas y creadores a través de una geografía tan amplia como interconectada, no solo en el territorio artístico, sino también en ámbitos tan diversos como

²¹² Pianowski, F., “El arte postal en el arte contemporáneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky”, en *Revista Escáner Cultural*, 3 de junio de 2007: <http://revista.escaner.cl/node/19>. Consulta: 8 de enero de 2014.

²¹³ Entrevista a Clemente Padín, realizada por Ana Longoni y Cristina Freire en mayo de 2008, en: Freire, C., Longoni, A., *Op. cit.*, p. 237.

²¹⁴ Dávila Freire, M., “Viajes de ida y vuelta: Urdimbres documentales del arte en el archivo Lafuente”, en *La idea del arte*, Maderuelo, Javier y Escudiero, Maurizio (com.), del 17 de julio al 14 de diciembre de 2014, Catálogo de exposición, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Archivo Lafuente, Ediciones La Bahía, Santander 2014, p.20.

la literatura, la tipografía y el diseño gráfico, la propaganda política, la publicidad, los medios de comunicación, la arquitectura y la fotografía, entre otros”.²¹⁵

De esta manera, el arte correo se convierte en un tema importante dentro del archivo, siendo los envíos de artistas provenientes o de origen latinoamericano los más destacados; especialmente, se cuenta con un fondo específico para la obra de Ulises Carrión en el que se pueden hallar documentos de otros como Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín, Guillermo Deisler, Felipe Ehrenberg, Dámaso Ogaz²¹⁶.

Si bien el arte correo es un espacio en el que el vínculo del arte y el archivo, - entendido éste como espacio vivo en permanente construcción y desde los años sesenta, también considerado un género artístico-, es comprensible debido al volumen de obras y envíos que podía llegar a manos de cada *mailartista* activo y también, debido a la implicación emocional e intelectual que suponía la recepción de mensajes desde lugares distantes, y al compromiso de formar parte de circuitos de comunicación que requería de la consulta constante de aquel material que pasaba del buzón o de la casilla de correos, a formar parte de la colección personal que reflejaba la actividad en las redes, así como lo explicara Friedman: “Solo la experiencia directa y repetida parece estar sujeta a una memoria y recuerdo cuidadosos. Esto es natural y explicable –pero hace difícil el trabajo de un historiador cultural”.²¹⁷

Sin embargo, y a pesar de los avances de conservación, los estudiosos sobre el arte correo se encuentran muchas veces con las dificultades de acceso a los archivos personales, debido a los desplazamientos que implican para el investigador, obstáculo que podrá ser resuelto parcialmente en la medida que se logre una digitalización de los fondos, y para esto, se requiere contar con el respaldo suficiente para costear los gastos o generar redes de solidaridad que reconozcan en la memoria del arte correo un espacio de compromiso social.

2.3.2.3 Archivo Museo de Mail Art - Taller del Sol: *mailartistas, circuitos y obras*

El Archivo Museo de Mail Art (AMMA), creado hace 18 años como uno de los proyectos más destacados del Taller del Sol,²¹⁸ se ha convertido en una referencia mundial para el estudio del arte correo, ya que llegó a agrupar cientos y miles de envíos, todos disponibles para el público general e investigadores interesados en su contemplación, estudio y revisión, gracias a la generosidad de su director César Reglero, quien de esta manera ha contribuido al avance del conocimiento.

²¹⁵ *Ibid.*, p.23

²¹⁶ Actualmente, el Archivo Lafuente no se encuentra abierto al público, sin embargo ha desarrollado actividades de difusión de sus fondos en más de 40 exposiciones y seminarios desde el año 2003, y a través de la publicación de libros y catálogos con textos analíticos sobre las obras y documentos. Su estructura se basa en *fondos* (reúne aquello que ha sido producido por una persona o colectivo) y *conjuntos documentales* (reúne material que aunque tiene procedencia diversa comparte elementos comunes) que a su vez pueden articularse en *colecciones temáticas* (son categorías que no tienen correspondencia en el ordenamiento físico del archivo pero que permite seguir un hilo discursivo de los documentos y obras). El archivo está en proceso de digitalización, ahora es posible contar con información a través de su página web: www.archivolafuente.com.

²¹⁷ Friedman, K., *Op. cit.*, p. XI.

²¹⁸ Reglero, C., “Evolución histórica del Archivo Museo del Mail Art y Poesía Visual. Del Taller del Sol (1980 – 2013)” en revista digital Boek 861: http://boek861.com/archivos/1_mailart/prorema/pry/o%20AMMA%20TDS%20FORES%20K%20ND.pdf. Consulta: 12 de mayo de 2015; y Costa, C., “El Taller del Sol: una historia d’ctivisme artístic” en: *Artiga. Revista d’art i pensament contemporani*, No 27, diciembre 2015, p. 3.

Cuando se abrieron las puertas del AMMA – TDS, éste estaba ubicado en el estudio de Reglero en el casco antiguo de Tarragona (España) en el Passatge del Sol; la persona que cruzaba el umbral descubría un mundo casi ilimitado de obras que tenían algo en común: el poder de la experimentación, expresado fundamentalmente a través de la poesía visual y el arte correo, pero también vinculados a las instalaciones, al arte de acción, el net.art o los libros de artista.

Además, encontramos cientos de sobres intervenidos, miles de sellos postales (algunos oficiales, otros falsificados, muchos de elaboración propia), un sinnúmero de elementos relativos al sistema de correos como el uniforme de un cartero que además es poeta visual, o bolsas, embalajes, e incluso envíos insólitos como una rebanada de pan membrada, enviada desde muy lejos y decomisada por la oficina de correos o una berenjena que diez años después superó la normativa de correos y fue entregada a su destinatario,²¹⁹ que hacen de este espacio un verdadero museo de la cotidianidad, a veces surrealista, de quienes trabajan o crean en torno a esta práctica artística.

La riqueza de los fondos del AMMA – TDS²²⁰ permite aproximarnos de una manera profesional y académica, pero también y sobre todo, muy humana, a la diversidad de documentos que reúne, porque si bien muchos corresponden a obras o envíos, información sobre convocatorias y exposiciones de arte correo; encontramos también hojas sueltas, fotocopias, recortes incompletos, imágenes sin información complementaria, manuscritos, *e-mails* impresos, bosquejos de futuros proyectos, que documentan el quehacer del *mailartista* como un creador que no separa el arte y la vida.

En general, podemos leer en el conjunto una tendencia al palimpsesto, al *collage*, al ensamblaje, no solo de imágenes o texturas, sino de ideas, que se reflejan en la construcción de territorios creativos, gráficos, que parten de la creación propia pero también de la manipulación de imágenes pre-existentes, o *apropiaciónismo*, teñidos de compromiso social, de miradas críticas que con ironía renombran la realidad.

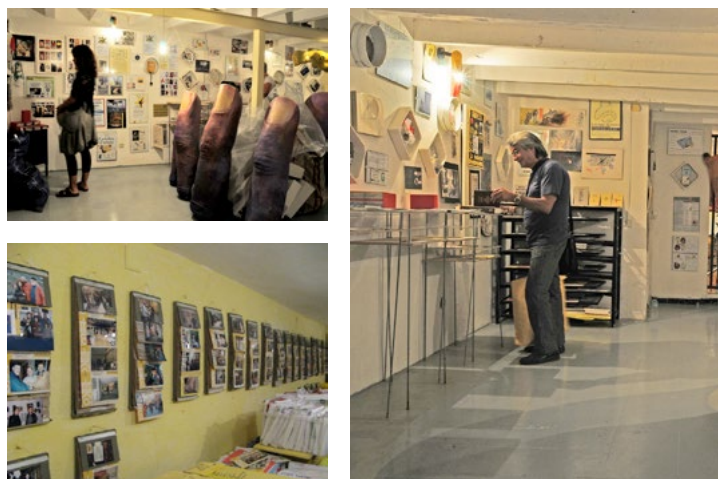


Fig. 63a - 63c. Instalaciones del AMMA – TDS, s/f.

Este escenario sugerente en su dispersión y variedad, nos invita a sumergirnos en un mundo sin fronteras – geográficas, artísticas o sociales-, para poder entender o poner en palabras lo que conlleva los procesos creativos, colectivos, colaborativos y a distancia; es una aproximación sensorial a cada hoja volante que invita a participar de una obra, o a asistir a una exposición; sin embargo, es imprescindible para transformar este corpus de documentos

²¹⁹ Reglero, C., “Testimonio en el programa *Creadores de la Aventura del Saber*”, en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-creadores-cesar-reglero/1907585/>. Consulta: 20 de junio de 2016.

²²⁰ “Tras veinte años, cierra sus puertas en Tarragona, “por falta de apoyo económico” uno de los escasos archivos museos de arte postal que existe en el mundo. Sus más de 8.000 piezas originales *desfilan* en breve camino a Córdoba.” De esta manera Carlos Izquierdo, historiador y periodista, informaba en el *Diari de Tarragona* (18 de octubre de 2015) el cierre del archivo AMMA-TDS. Todos sus fondos estarán a buen resguardo en el Centro de Poesía Visual de Peñarroya-Pueblo Nuevo de Córdoba (España), gracias al convenio firmado con César Reglero.

en fuentes de investigación dar un paso que supera la contemplación y es el de poner orden a los fragmentos y huellas de una práctica, que en sí constituyen la poética del arte correo, con el fin de darles una nueva lectura (como una actividad en la que el lector aporta su propia interpretación).²²¹

Por este motivo, se ha realizado una propuesta de catalogación de los fondos referente a los *mailartistas* latinoamericanos,²²² a partir de ésta se ha hecho una descripción y análisis de la actividad individual de Edgardo Antonio Vigo, Clemente Padín y Fernando García Delgado, según los documentos de AMMA; por otro lado, como se ha visto con anterioridad, se han vinculado los documentos de Hans Braümmüller, Humberto Nilo y Elías Adasme a las acciones de AUMA; y se recuerda a Guillermo Deisler, gracias a envíos realizados como respuesta a la convocatoria en su nombre, tras su fallecimiento.

Finalmente, reconocemos la importancia de algunas publicaciones que se reúnen en AMMA como fuente para conocer la obra de *mailartistas* destacados a nivel mundial por ejemplo: *Poetas en su Salsa*, compuesta por libros independientes dedicados a la obra de poetas visuales como Francisco Peralta, Pere Sousa, Clemente Padín, César Reglero, Ibirico, entre otros; *MAE* de la Asociación de Mail Aristas Españoles; TAM Rubber Stamp Archive; *New Mail Art News* o *Mail interview* de Rudd Janssen.

A. Edgardo Antonio Vigo, en la memoria

Según sus propias palabras, E.A Vigo vivió una infancia basada en la experimentación y el juego solitario, creando sistemas y normas propias, pero también construyendo objetos y experimentando,²²³ el uso del papel y el cartón, la creación de objetos sin funcionalidad y la introspección se convirtieron en elementos clave del proceso creativo siendo adulto, convencido de que el ejercicio de la libertad pasaba por la conservación de esos espacios lúdicos.

Como parte de su proceso de creación –que se manifestó en el campo de la poesía visual, la *performance*, la edición, el comisariado de exposiciones, la escritura de textos teóricos, entre otros—²²⁴ se vinculó al llamado arte correo, de manera autodidacta, apasionado por los mensajes *echados a volar* que daban cuenta de realidades e instantes que rescatan lo utópico

²²¹ Al ser el único archivo dedicado al arte correo en España, cuenta con el reconocimiento de todos quienes nos hemos aproximado a esta práctica artística. Actualmente el proceso de catalogación está a cargo del Centro de Poesía Visual de Peñarroya-Pueblo Nuevo de Córdoba (España), excepto los fondos relacionados con *mailartistas* de Latinoamérica, responsabilidad de la autora de la presente investigación.

²²² Se presenta en el Anexo II de esta investigación.

²²³ Vigo, E., “Acerca de mi comunicación-a-distancia”, en Proyecto Vórtice, Argentina, http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/arte_correo/acerca_de_mi_comunicacion_a_distancia.html. Consulta: 3 de enero de 2014.

²²⁴ Su trayectoria artística lo ha llevado a ser considerado hoy en día como uno de los grandes referentes del conceptualismo latinoamericano, pero también como un iniciador del arte moderno de los años cincuenta en Argentina. Su obra ha sido expuesta en diversas exposiciones, siendo las más recientes: *Arte Correo. La Plata, ciudad de Vigo*, diciembre 2000, en el antiguo edificio del Pasaje Dardo Rocha, donde funcionaba la oficina de correos utilizada por Vigo para su envíos; *Maquinaciones: Edgardo A. Vigo, Trabajos 1953-1962* del 6 de agosto al 12 de septiembre de 2008 en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, Córdoba, Argentina; *The Unmaker of Objects: Edgardo Antonio's Marginal Media*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, desde el 2 de abril al 30 de junio de 2014; y la primera retrospectiva Edgardo Antonio Vigo: *usina permanente de caos creativo, obras 1953-1997* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) del 14 de mayo al 25 de septiembre de 2016. Además, actualmente, su archivo personal puede consultarse en: Centro de Arte Experimental Vigo en <http://www.caev.com.ar/>.

de la realidad²²⁵. Para Vigo, la denominación más acertada a la práctica del arte correo, en realidad era: “comunicación-a-distancia”; sus diversos textos de reflexión sobre la creación, el arte y la libertad, así lo narran:

“A través de la distancia formalicé el anhelo de descubrir seres, objetos, pensamientos echados a volar, y fuera del contexto habitual del libro o de toda otra forma conocida. Recibir el testimonio de un instante no comparado, no poderla certificar con certeza, boyar entre la realidad y la ficción, compartir utopías, obras en proyecto, son recortes que unidos nos revelan una presencia corporal definida en base al entendimiento personal sin pretender “armar” el sujeto real que los produce. Por fortuna, todos los días la comunicación-a-distancia en sus mensajes rescata la vitalidad de una realidad basada en los “utópicos” y mágicos”.²²⁶

Aunque no alcanzó a conocer los alcances de las tecnologías de la comunicación propios de este siglo, murió en 1997 a los sesenta y nueve años de edad, para Vigo los medios alternativos de comunicación eran fundamentales, fue director de las revistas *Diagonal Cero* (1962 – 1969) y *Hexágono* (1971 – 1975), que intercambiaba con otros editores, tendió al internacionalismo por lo cual cultivó una amplia red de contactos en América y Europa, poetas y editores, y se implicó de manera crítica en la revisión de política exterior de Estados Unidos responsable de la guerra de Vietnam y del apoyo a gobiernos represivos latinoamericanos.

Fue un convencido del poder revolucionario del arte, y en este sentido consideraba que el arte correo aportaba elementos fundamentales para expandir este poder gracias al fomento de la comunicación, la investigación y la experimentación;²²⁷ además, porque pertenecía al espacio marginal de *establishment* y esto lo llenaba de libertad para entablar relaciones, promover ideas, y favorecer el sentirse “ENGLOBADOS EN UN ALGO COMÚN” y de ser “RETRANSMISORES de trabajos que no le pertenecen”.²²⁸

Además, según su parecer, el arte correo saboteara conceptos tradicionales como el del coleccionista, teñido de individualidad y tendencia comercial, para:

“Convertirse en “MERO POSEEDOR TEMPORAL” (...) y permitía CONTENER en algunos de sus mensajes la suficiente dosis de inconformismo, subversión y relaciones globales y particulares que lo convierten en TESTIMONIO CRÍTICO DE LAS REALIDADES SOCIOPOLÍTICOECONÓMICAS creando las formas de eludir lo “oficial”, principal agente productor de todas las trampas y dificultades impuestas a la creación”.²²⁹

El potencial observado, y aprovechado por E.A Vigo de la comunicación-a-distancia (arte correo), se tradujo en una presencia constante en los circuitos y redes; en búsqueda no solo de transgredir los reglamentos de las administraciones postales, como él mismo lo advirtiera, sino en su afán de crear una “contrainformación, convirtiendo a su practicante en ‘ACTIVO PARTICIPANTE COMBATIVO’ que denuncie las aberraciones de los sistemas internacionales

²²⁵ Vigo, E., *Op. cit.* sin página

²²⁶ Gutiérrez Marx, G., Vigo, E., “Anteproyecto de fusión para una contestación abierta y transitoria propuesta hacia el año 2000-Círculo marginal de comunicación aleatoria”, Complejo Cultural de Telecomunicaciones, Buenos Aires 1983, en: Davis, F., “Edgardo Antonio Vigo y la ‘comunicación a distancia’”, en: Delgado, F. y Romero, J., *El arte correo en Argentina*, Ediciones Vórtice, Buenos Aires 2005, p. 59.

²²⁷ Vigo, E., “Arte correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”, en: http://post.at.moma.org/content_items/456-comunicacion-a-distancia-los-escritos-de-edgardo-antonio-vigo-acerca-del-arte-correo. Consulta: 30 de junio de 2014.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Idem.*

y nacionales que esclavizan al hombre”; sin dejar de participar en procesos creativos relacionados con el espacio público, el cuerpo, el tiempo.²³⁰

En su práctica de arte correo, llamó a sus envíos “cosas” para reducir la jerarquización estética del arte, y muchas de éstas llegaron hasta el buzón del Taller del Sol. En primer lugar, llaman la atención las postales selladas con la palabra CENSURA, y en letras impresas “Violación”; enviadas a la Asociación de Mail Artistas Españoles, en Alcorcón (Madrid), al parecer, está jugando con la aparente oficialidad de los sellos; denunciando una situación real en Argentina: la falta de libertad de expresión.

Asimismo, aparecen otras ideas relacionadas con la memoria y sus obras alusivas a ésta, tema trascendental en los regímenes autoritarios que hacían del olvido-asociado-al-silencio una estrategia social que favorecía y terminaba por dar legitimidad a sus acciones; para Vigo, la actividad creativa debía responder a la idea que él expresara con convencimiento en forma de poema visual, y que se repite constantemente cuando se habla de su obra:

Sembrar la memoria, para que no crezca el olvido.



Fig. 64. Edgardo Antonio Vigo, *Violación*, postal, 1996.



Fig. 65. Edgardo Antonio Vigo, *Discurso*, postal, 1993.

Las obras que invitan a la participación del receptor conforman una de las modalidades del arte correo, y en esta ocasión se requiere que el receptor haga uso del visor enviado por Vigo, como parte de su proyecto *Biopsia* y *500añosUSA2*, como conmemoración del V Centenario de la llegada de los europeos a las actuales tierras de América, postales en las que se lee: Mi presencia “física” oculta mi “ausencia” que es mi verdadera presencia... tal vez haciendo alusión a la realidad invisibilizada de colectivos que aún permaneciendo vivos, han desaparecido, siendo excluidos.

Finalmente, en el archivo del AMMA se encuentran vestigios de una exposición realizada en 1999 en Tarragona, en homenaje al artista argentino; siendo su muerte, un hecho sentido en el mundo del arte correo y de la creación y la experimentación, porque el dolor de su desaparición se unía al de haber perdido a su hijo, Palomo, y haberse marchado sin noticias de él. Gracias al movimiento de solidaridad que se iniciara a través del arte correo, su situación fue conocida a nivel mundial, y su clamor para su liberación tuvo eco a grandes distancias de Argentina, voló en sus postales:

²³⁰ Vigo, E., “La comunicación a distancia”, en: <http://post.at.moma.org/sources/23/publications/239>. Consulta: 30 de junio de 2014.

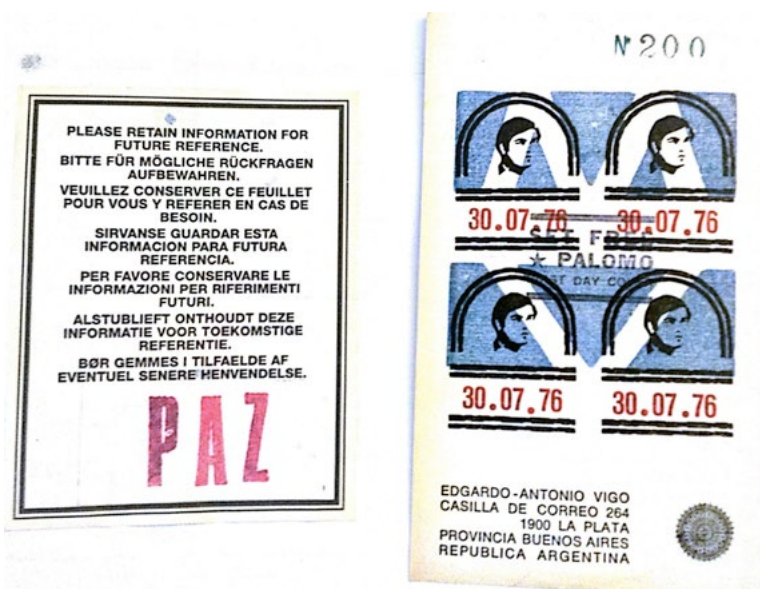


Fig. 66. Edgardo Antonio Vigo, *Set Free Palomo*, envíos, 1976.

Esta convocatoria de homenaje fue impulsada por César Reglero y Clemente Padín, quienes movilizaron a todos sus contactos, dando como resultado una muestra con amplia participación. En este sentido, es conmovedor leer el mail que enviara la compañera, y *mailartista* Graciela Gutiérrez Marx, expresando su emoción y agradeciendo por el homenaje, acto que considera reparador para su dolor²³¹, este gesto se puede entender como una muestra del valor del arte correo y de lo que ha supuesto para todos sus practicantes.

B. Clemente Padín, Uruguay

Aproximarnos a la figura de Clemente Padín supone entrar al corazón, que aún late con fuerza, del arte correo en América Latina. De sus 77 años, ha dedicado más de 50 al desarrollo de prácticas artísticas experimentales como lo fueran en su momento la Nueva Poesía y el arte correo, por eso hablar de su obra y aportaciones teóricas sería objeto de estudio de una investigación independiente; sin embargo, el homenaje que le podemos hacer revisando la obra que se conserva en el AMMA, y contar con sus ideas, expuestas a lo largo de la investigación, nos permite señalar al lector la importancia de su trayectoria.

Se puede decir, sin riesgo a equivocarnos, que antes que artista, Padín ha sido una persona comprometida con su realidad, solidario y sensible frente a las injusticias y combativo por los derechos y las libertades. Y en esta búsqueda, ha probado diferentes caminos, ha sido militante del partido comunista; educador, y artista, asumiendo su papel social desde la creación, y activando el poder político del arte y la comunicación.

En este camino ha coincidido con personas afines a sus ideales, muchas de las cuales estuvieron en comunicación constante, ideando proyectos y estrategias con impacto político y social, a través del arte correo. Estas afinidades son las que lo llevaron a compartir con César Reglero un buen número de convocatorias y a pensar juntos las “acciones urgentes” a favor de la defensa de los derechos humanos, el medioambiente, la justicia y la paz.

²³¹ E-mail enviado por Graciela Gutiérrez Marx a varios destinatarios, entre ellos César Reglero, el 9 de mayo de 2006, bajo el asunto “Maravilloso!!!”. Documento del Archivo AMMA – TDS.

La realidad que Padín vivió siendo muy joven en su país distaba mucho de la actual. En ese entonces, como todos sabemos, hablar de derechos, libertad, democracia, era atentar contra el régimen, y los ideales que éste había impuesto a la nación. Tanto así, que figuras como la de Clemente, o la de su compañero de trabajo, también artista Jorge Caraballo, resultaban incómodas, y debían ser neutralizadas; como consecuencia, ambos fueron apresados en 1977 por “escarnio y vilipendio a la moral de las Fuerzas Armadas”, una vez liberados, dos años después, tuvieron que someterse al régimen de libertad condicionada, limitando sus posibilidades de comunicación con el exterior.

Durante estos años recibieron apoyo de los circuitos y redes de arte correo para su liberación, ya que se llevó a cabo una campaña sin precedentes en cuanto al número y la intensidad de convocatorias bajo el lema “Free Padín Free Caraballo” provenientes de todas partes del mundo; destaca en 1978 la III Exposição Internacional de Arte Correio en la biblioteca pública M. Humberto Castelo Branco de Recife, organizada por Paulo Bruscky en apoyo a los artistas uruguayos, esta muestra, a su vez, permitió poner en cuestión la situación política que atravesaba Brasil en aquel entonces; y desde México, ese mismo año, sería el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura quienes difunden una carta en la que exhortan a los organismos, instituciones e individuos a actuar a favor de la liberación de Padín y Caraballo.²³²

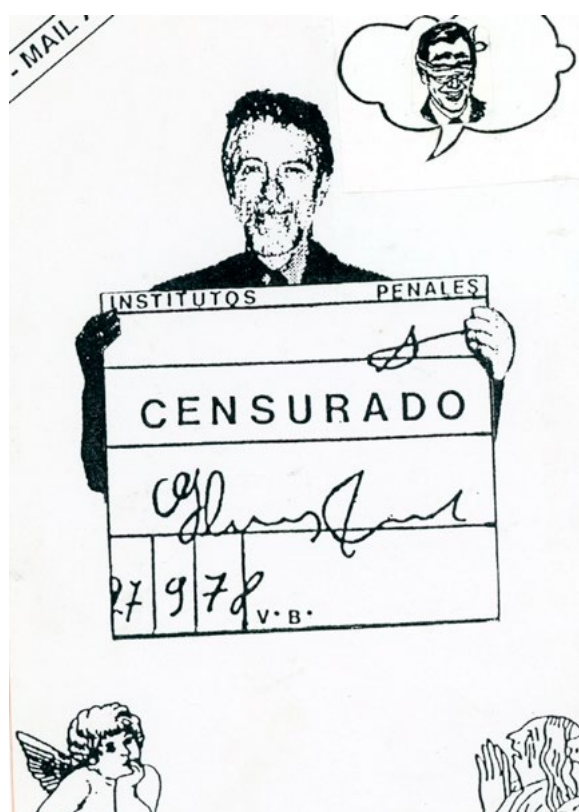


Fig. 67. Clemente Padín, *Censurado*, envíos, 1978.

Una vez liberados, existieron también muestras de solidaridad y denuncia en cuanto a la situación de libertad condicionada a la que se vieron sometidos, en este sentido serían los *mailartistas* Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx, quienes en un artículo conjunto publicado en la revista *Common Press*, de Suiza, reflexionan sobre el “crimen sin sangre” que supone la autocensura obligada, que suponía la libertad bajo palabra impuesta por la dictadura uruguaya ambos artistas.²³³

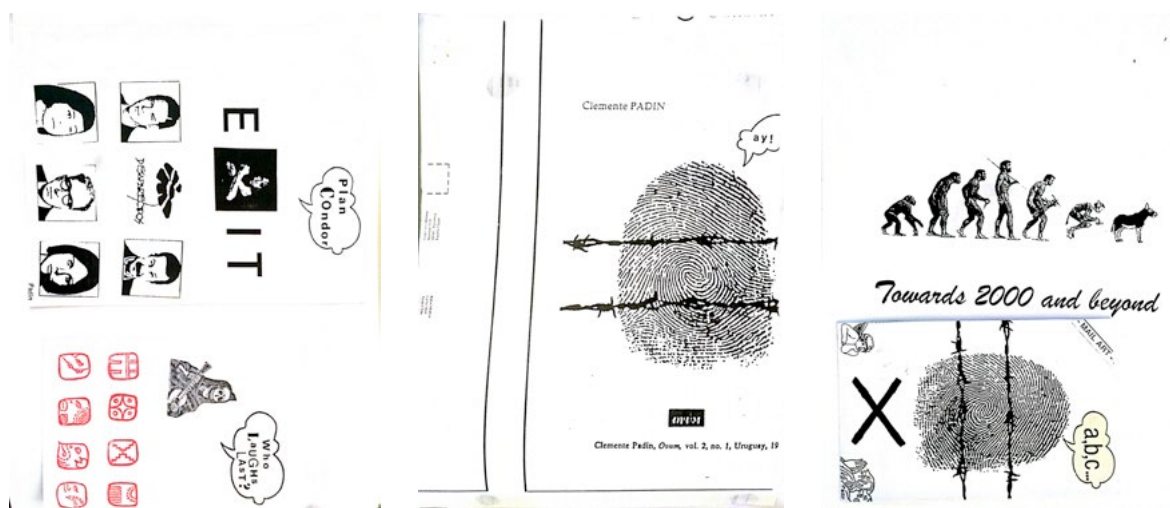
Una vez superada esta etapa, Padín volvió con intensidad a participar de los circuitos dando a conocer las realidades de su país y su situación personal, como agente y militante a favor de las libertades, a pesar y en consecuencia de las represalias vividas. En este sentido, vale la pena recordar que ante la invitación de W. Zanini a participar en la 16ª Bienal de São Paulo (1981), y aún bajo régimen de vigilancia, Clemente reeditó su proyecto *El artista está al servicio de la comunidad* presentado en *Prospectiva 74* organizado por el propio Zanini en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, y delegó la materialización del mismo al verse él imposibilitado para viajar y realizarlo.²³⁴

²³² Davis, F., Nogueira, F. “Gestionar la precariedad: potencias poético-políticas en la red de arte correo”, en: *Artecontexto*, núm. 24, 2009, p. 33, en: http://www.artcontexto.com/es/leer_en_linea-24.html. Consulta: 5 de enero de 2014.

²³³ *Ibid.*, p. 34.

²³⁴ *Idem.*

La mayoría de los envíos del uruguayo reunidos en AMMA, si no la totalidad, son alusivos a situaciones socio-políticas, hace llamadas a la justicia (vinculando conceptos como PAN y PAZ); a la responsabilidad individual y colectiva frente a la barbarie y el autoritarismo (Nuestra ignorancia es su poder); la defensa de “los otros” por medio de convocatorias relacionadas a la lucha del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas, México como la Primera Revolución Social del Tercer Milenio (1998); pone la mirada en la crudeza del Plan Cóndor en los países de Suramérica, auspiciado por Estados Unidos condena la pena de muerte, entre otros temas.



De izquierda a derecha:

Fig. 68. Clemente Padín, varios, sin referencias.

Fig. 69. Clemente Padín, *Ovum 10*, fragmento, s/f.

Fig. 70. Clemente Padín, varios, sin referencias.

Entre los documentos que encontramos en el AMMA figuran también aquellos concernientes al desarrollo de la poesía experimental (nueva poesía, poesía visual y sonora) desde los años noventa y posteriores: notas de prensa sobre el tema en las que se menciona el trabajo de Padín; notas propias dirigidas a alguna revista especializada aclarando conceptos de nuevas corrientes poéticas; alguna entrevista puntual al artista, como el caso de *El País* (2007) o invitaciones a participar en eventos de lectura de poesía experimental, por ejemplo en el *Coloquio de sobre Poesía Latinoamericana de los 60* (Cuba, 1994), *Jornadas Rioplatenses de Poesía Experimental* (1996), *Intersignos* en São Paulo (1998) o más recientemente *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana* (2009); todos estos son ejemplos de la implicación creativa y teórica, que ha dejado huella y sentado precedentes en el ámbito de la poesía, en que se le reconoce como uno de los principales promotores.

O son de interés los *e-mails* impresos en los que se comparten comentarios que trascienden el arte, relacionados por ejemplo, con el neoliberalismo o las preocupaciones de las tendencias más conservadoras de los años noventa, triunfantes en el mundo occidental²³⁵; la dureza del capitalismo, la inutilidad de las guerras; y también sobre las mismas prácticas del arte, la vinculación de jóvenes *mailartistas* o la percepción del tiempo; que serán reflejados en sus obras.

²³⁵ Comunicación con Ibrico, artista español, del 14 de abril de 1998 y comunicación con César Reglero del 22 de noviembre de 2003. Documentos del AMMA – TDS.

En la documentación del AMMA no encontramos referencias a algunas actividades clave desarrolladas por Clemente Padín, que merecen ser mencionadas. Por ejemplo, su participación en la VII Bienal de La Habana del año 2000 con la obra *Globalizar la Solidaridad*, con el fin de contraponer el proyecto cultural de la “globalización neoliberal que sume a las naciones y a los pueblos dependientes en la mayor miseria y aislamiento con un proyecto cultural que haga posible la apertura de fronteras del pensamiento a través de la comunicación”, para lo cual hizo uso de todos los medios y herramientas (tecnológicas o no) e invitó a comunicadores, artistas y público general. “La obra consistió en un gran desfile en el que los participantes usaron máscaras y disfraces enviadas por 88 artistas, de 21 países, a través del correo”.²³⁶

Este es uno de los cientos de ejemplos, de cómo Padín impulsa nuevas formas de hacer política desplazando los espacios oficiales como los partidos y aprovechando mecanismos creativos para desafiar los regímenes y para evadir los intentos de neutralización de acciones sociales como la participación.

C. Fernando García Delgado, Argentina

Aún activo, el artista García Delgado ha sido un participante destacado de los circuitos de arte correo desde los años noventa. Asimismo, ha contribuido al conocimiento de esta práctica, especialmente en Argentina. Su trabajo lo ha impulsado desde el proyecto Vórtice, acompañado de Juan Carlos Romero, que naciera el verano bonaerense de 1996, cuando decidió emprender la edición de textos que serían ensamblados y enviados, primero a grupos cercanos, y luego a redes cada vez mayores de creadores.



Fig. 71. Fernando García Delgado (Vórtice), *Día del Arte Correo*, convocatoria, 1999.

La actividad realizada en estas dos décadas le ha permitido alimentar un archivo amplio y diverso en el que se reúnen más de 7000 obras, de 1.800 artistas de 43 países. Algunos de los artistas argentinos cuyas obras pertenecen a este archivo son Edgardo Antonio Vigo, León Ferrari, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Osvaldo Jalil, Claudia Del Río y Fernando Fazzolari.²³⁷

Asimismo, sus obras ahora reposan en archivos como el AMMA – TDS, en el cual encontramos diversas referencias a su proyección internacional a través del arte correo y la poesía visual, y las múltiples convocatorias que impulsó.

²³⁶ Padín, C., “El arte correo en la Séptima Bienal de la Habana, 2000”, en *Revista Escáner Cultural*, 12 de enero al 12 de febrero de 2001: <http://www.escaner.cl/escaner25/acorreo.html>. Consulta: 26 de febrero de 2013.

²³⁷ Gache, B., “Arte Correo: el correo como medio táctico”, en: Archivo de lecturas y videos. Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California Coordinador, H. Yezpe. <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2013/01/arte-correo-el-correo-como-medio.html>. Consulta: 11 de enero 2014.

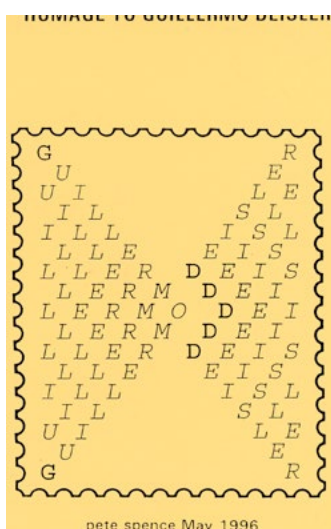
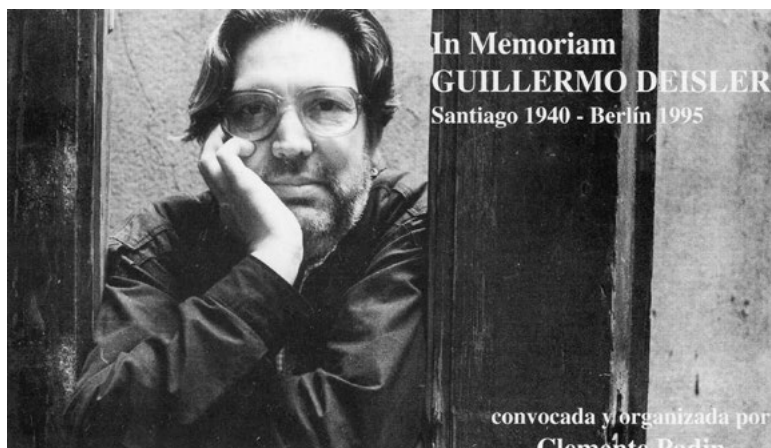
Gracias a los documentos del Fondo de García Delgado se puede confirmar la manera cómo los *mailartistas* comprometidos con los principios tácitos de esta práctica lucharon para mantenerla libre de las tentaciones individuales de sacar rentabilidad personal y/o económica. A partir de la llamada “Arte Correo ¿En Infracción?” se pretende avisar a los circuitos de casos concretos sobre el abuso en el uso de la expresión *arte correo*:

Fig. 72. Fernando García Delgado, Vórtice, Arte Correo *¿En infracción?*, convocatoria, 1997.

177

D. Recordando a Guillermo Deisler

El archivo de AMMA guarda también decenas de muestras de condolencias del mundo del arte correo tras la muerte del chileno Guillermo Deisler, exiliado en Bulgaria y finalmente en la República Democrática Alemana.



Superior:

Fig. 73. Convoca: Clemente Padín, *In memoriam Guillermo Deisler*, s/f.

Inferior, de izquierda a derecha:

Fig. 74. Pete Spence, *Homenaje a Guillermo Deisler*, 1996.

Fig. 75. Convoca: Guillermo Deisler, *Universal*, envío de Vitore Baroni, s/f.

La historia de Deisler es similar a la de muchos de sus compatriotas y compañeros artistas que iniciaron su carrera en los años sesenta. Estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y Escenografía de la Universidad de Chile, fue ilustrador, escenógrafo y diseñador, desde 1966 se vinculó como profesor a la Universidad de Chile en la carrera de Bellas Artes, llegando a ser director del departamento; y de manera paralela desarrolló su actividad artística, siempre asociada a la realidad social y política, desde una mirada crítica.

En 1963 dio vida a *Ediciones Mimbres*, en la que recogía obra de artistas chilenos y extranjeros como Padín y Vigo, con quienes intercambiaba publicaciones autoeditadas. Pero su trayectoria fue desviada por las consecuencias del golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. Ese año, las Fuerzas Militares cerraron *Mimbres*, y lo expulsaron de su cargo de la Universidad. Decidió salir del país hacia Francia, estando ya fuera le negaron la entrada nuevamente, por lo que terminó su vida en el exilio.

Esta situación hizo que Deisler adoptara el uso del correo postal como una estrategia para hacer escuchar su voz, primero desde Plovdiv (Bulgaria) y luego desde Hall (RDA), y formó parte de su poética,²³⁸ según sus palabras:

“Para los latinoamericanos, y ya somos unos cuantos los creadores que, voluntariamente o impulsados por circunstancias políticas, se ven obligados al exilio, el arte por correo se

²³⁸ Adriasola, J., “Guillermo Deisler. Ejercicio de Memoria”, *El Mercurio*, Diario, Santiago, Chile, oct. 7 e3 2005, p. 11 (Suplemento “Revista de libros”), en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86026.html>. Consulta: 8 de agosto de 2016.

transforma en el paliativo que neutraliza esta situación de “ciudadanos fallecidos”, como ha dado por llamar el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos a esta masiva emigración de trabajadores de la cultura del continente sudamericano”.²³⁹

Fue tan impactante su participación y presencia en los circuitos de esta práctica artística, que tras su fallecimiento en 1995, en Halle, se convocaron diversas muestras para homenajearlo, de las cuales se conservan los siguientes vestigios que nos permiten hoy, en esta investigación, recordarlo, al igual de E.A Vigo, como personas que siempre vieron en el arte una estrategia vinculada al trabajo por la transformación social y política de sus contextos.

E. Consideraciones finales

Aproximarnos al AMMA – TDS, - espacio de encuentro en el que se reúnen miles de envíos y comunicaciones, expresadas en diferentes formatos- nos ha permitido no solo comprobar la manera como los artistas de diferentes nacionalidades, vivieron el arte correo como un espacio real de expresión, de información, de difusión de ideas, de promoción de sus creaciones, pero sobre todo, como un espacio de diálogo con respecto a la realidad. Los *e-mails*, las cartas y notas personales en los que ponen de manifiesto, muchas veces, su insatisfacción o incompreensión con respecto al sistema político o económico que limita las posibilidades creadoras y de transformación de las personas, contribuyen a sustentar la idea de que el arte correo fue ese lugar de expansión que muchos necesitaban, y que la sociedad requiere para evitar convertirse en un ente homogéneo, para devolver el valor a la pluralidad.

Las obras/documentos/cosas de arte correo que han pasado por nuestras manos, nos hablan de escritura y reescritura, de *collage*, de transparencias, significantes y significados sobrepuestos, huellas, alteración, multiplicidad y diversidad. Inevitablemente se piensa en los palimpsestos de la edad antigua y medieval, estos manuscritos que contenían huellas de escrituras anteriores que eran reutilizados, así, en las postales observamos materiales que hablan de los lugares donde son producidos, recortes, sellos y contrasellos, porque las obras producidas en los circuitos de arte correo comúnmente son ricas visualmente ya que recogen un sinnúmero de grafía, propia del creador y del sistema de correos.

Sin embargo, esta aparente densidad es susceptible de ser aprehendida. Algunos intentos de catalogación o de definición de modalidades se las debemos a la investigadora española Isabel Lázaro o al *mailartista* Clemente Padín; y merecen ser recordadas ya que hemos podido verificar su existencia en el AMMA – TDS.

Clemente Padín, en su amplia experiencia llama la atención sobre cómo la diversidad de piezas postales se pueden agrupar en:²⁴⁰

- Reproducciones de obras literarias y/o plásticas sin tener en cuenta las modificaciones que su transporte les pudiera ocasionar

²³⁹ Padín, C., en: Braümmüller, H., (ed.), “A tribute to Guillermo Deisler”, en: http://braumuellercrosses.net/deis_en.html. Consulta: 8 de agosto de 2016. En: <http://www.geifco.org/actionart/actionarto3/secciones/3letra/artistas/deLaLetraAPOesiaVisual/deisler/index.htm>. Consulta: 26 de marzo de 2014.

²⁴⁰ Padín, C., “Arte postal en Latinoamérica”, en *Revista Escáner Cultural*, Edición Especial, abril, 2001: <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padino4.html>. Consulta: 29 de diciembre de 2013.



Palenque

Hans Braumüller, 2004

Kunstwerk mit Frottage aus Palenque, Mexiko, Acryl u. Öl, 80 x 60 cm

Möörkenweg 18 f • 21029 Hamburg • Tel: 040/7249706 • <http://braumüller.crosses.net>



Fig. 76a. y 76b. Hans Braümüller. *Palenque*. Postal promocional, 2004.

- Obras de diverso carácter que tienen en cuenta las posibles modificaciones que se producen durante el envío (es la forma más corriente y numerosa de arte – postal) el ruido integra la estructura de la obra, aunque no de manera determinante

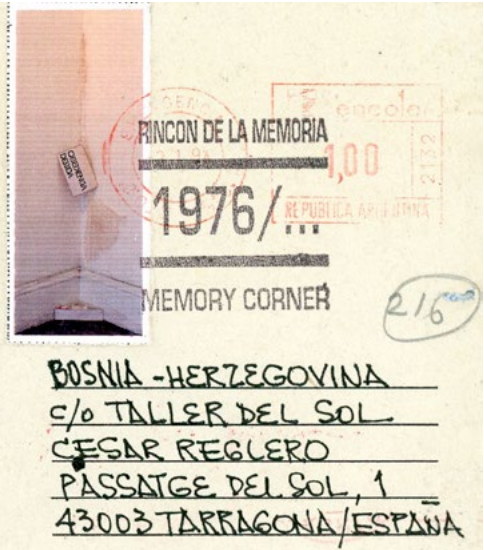


Fig. 77a. y 77b. E.A. Vigo. ETC. Del proyecto *Biopsia*, postal, arte correo, 1994.

- Obras que permiten que “el ruido del canal” se constituya en la obra misma, sumándose a procesos previstos por el artista u otros aleatorios, propios del medio empleado.

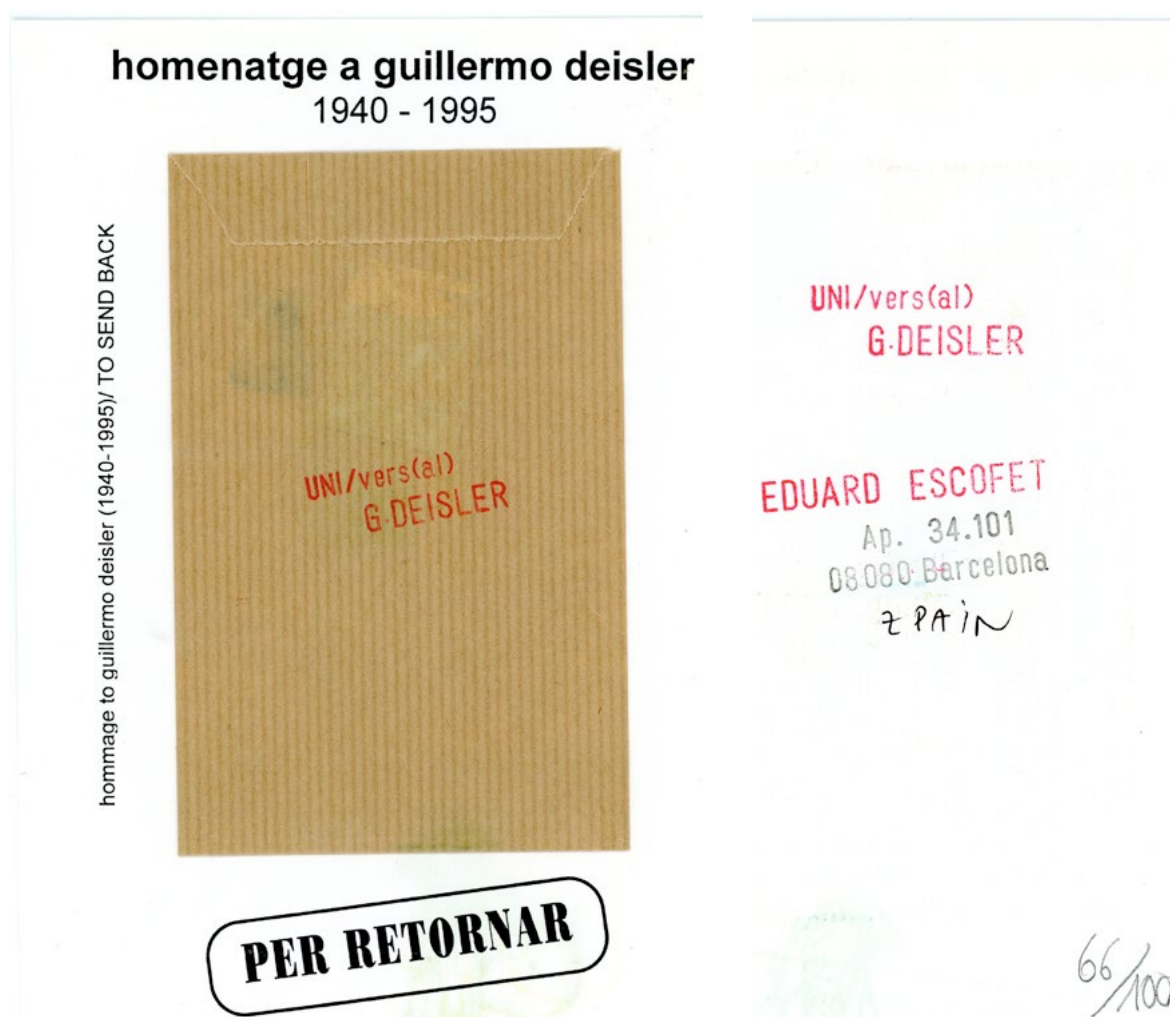


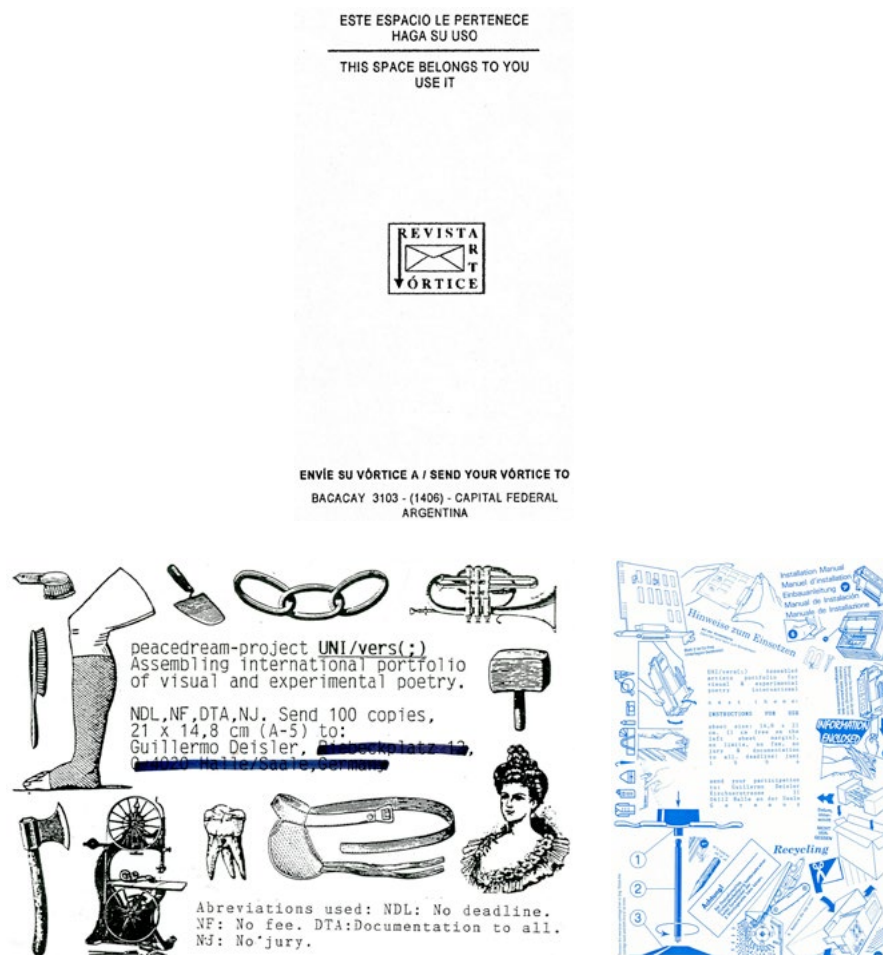
Fig. 78a. y Fig. 78b. *Homenaje a Guillermo Deisler*, envíos, arte correo, s/f.

Como vemos, esta distinción se basa en aspectos formales de las imágenes, más que en el objetivo último del envío. Lázaro, por su parte, centra su atención en las modalidades de convocatorias en España, a partir de los años de la transición democrática, serían activista, participativa y unidireccional,²⁴¹ esta clasificación la podemos adoptar para el caso de los fondos estudiados.

En la primera, el objetivo sería claramente llamar la atención sobre una situación específica, en ésta podemos enmarcar gran parte de la obra de los miembros de AUMA, y también de otros como Edgardo Antonio Vigo; sobre la convocatoria unidireccional, se puede afirmar que el objetivo es promocionar una idea, una obra o una trayectoria, sin esperar respuesta a cambio; y, en cuanto a la modalidad de participación, la idea inicial de los promotores es lograr la respuesta creativa de sus corresponsales, por ejemplo, en el caso del proyecto UNI/vers(:)²⁴² de Guillermo Deisler y de Vórtice.

²⁴¹ Lázaro, I., *Op. cit.*, p. 37.

²⁴² Proyecto editorial por correo postal, impulsado desde Halle (RDA), del cual se produjeron 35 números con colaboración de poetas europeos y latinoamericanos. Los temas abordados fueron variados, desde un homenaje a Huidobro hasta “instrucciones de cómo comer con palitos chinos”, en: Adriasola, J., *Op. cit.*, p.



Superior:

Fig. 79. Convoca: Fernando García Delgado (Vórtice), *Este espacio le pertenece*, invitación a participar en la Revista de Arte Vórtice, s/f.

Inferior, de izquierda a derecha:

Fig. 80. Guillermo Deisler, *Uni/vers()*, convocatoria pública, s/f.

Fig. 81. Guillermo Deisler, *Uni/vers()*, convocatoria pública, s/f.

Para estos últimos casos, viene bien el comentario de Peter Osborne, quien al referirse a las nuevas tendencias propias del arte conceptual, en las que incluye al arte correo como *género comunicativo*, dice que:

“al requerir la participación del público, se pretendía desafiar tanto la percepción meramente contemplativa del arte relacionada con el esteticismo moderno como la presunción de las instituciones artísticas de que toda obra debe enmarcarse en una de las categorías reconocibles de los objetos materiales avenidas a las relaciones de la propiedad privada, suscitando un enorme interés por las formas alternativas de distribución”.²⁴³

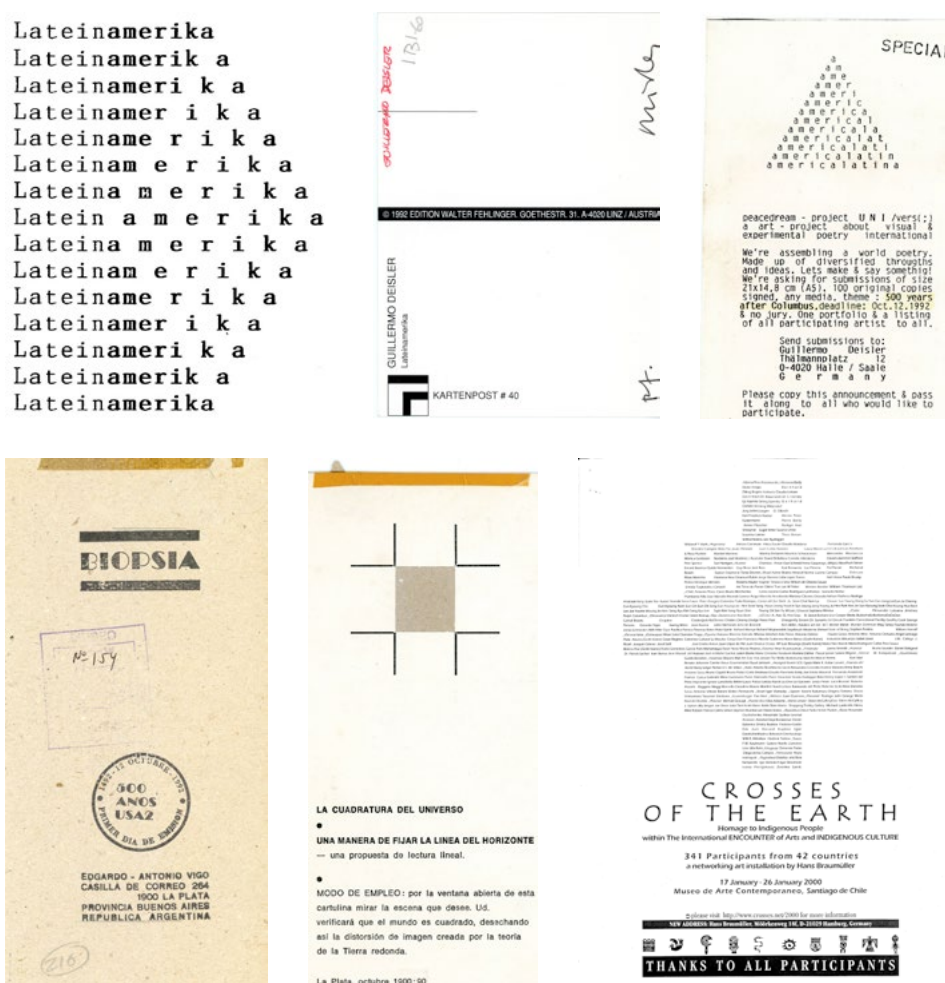
Independientemente de la modalidad de la convocatoria o de la pieza del envío, también es posible diferenciar si la convocatoria es abierta o cerrada. Una muestra de esto, la encontramos en un *e-mail* de Hans Braümmüller dirigido a César Reglero, le comenta el proyecto en el que está trabajando *A Day Mail Art*, 24 horas y 24 artistas alrededor del mundo, a partir del cual se sacaría una pequeña edición; en el texto, el *mailartista* reconoce que la convocatoria sería *cerrada*, esto implica que él invitaría a un número limitado de participantes, debido a las limitaciones económicas que impiden realizar ediciones multitudinarias del proyecto

²⁴³ Osborne, P., *Op. cit.*, p. 23.

resultante y limitaciones de espacio, en el centro cultural en el que serían exhibidos los envíos.²⁴⁴

Los temas abordados por los artistas también han sido diversos e innumerables, se pueden agrupar en socio/políticos o de denuncia, como se ha visto en los envíos de E.A Vigo o Padín; proyectos personales, estos son de difícil categorización por la diversidad; las llamadas con el objetivo de conmemorar fechas u homenajear a personas, siendo estos últimos ilustrados por los casos de Guillermo Deisler y de E.A Vigo.

Los asuntos de interés global siempre han estado muy representes, en éstos AUMA ha tenido una gran resonancia, y a nivel regional se percibe un interés soslayado en los temas latinoamericanos, en el caso de los artistas con obras en el AMMA se relacionan con la historia, las culturas indígenas, las realidades políticas o la creciente dependencia económica.



Superior, de izquierda a derecha:
Fig. 82a. y Fig. 82b. Guillermo Deisler, *Lateinamerika*, postal, arte correo, 1992.
Fig. 83. Guillermo Deisler, *peacedream*, convocatoria *Uni/vers(:)*, 1992.

Inferior, de izquierda a derecha:
Fig. 84a. y Fig. 84b. E.A. Vigo, *Biopsia*, convocatoria, 1992.
Fig. 85. Hans Braümmüller, *Crosses of the Earth*, homenaje a pueblos indígenas, 2000.

²⁴⁴ Documento del Fondo Hans Braümmüller del AMMA, Taller del Sol, César Reglero. Sin referencia.

Si bien la cuestión del arte latinoamericano ha sido ampliamente tratado, es importante recordar que los teóricos, artistas e historiadores, en múltiples intentos por dar una respuesta a si existe un arte regional, han propuesto la expresión “arte *desde* América Latina”, con el fin de “visibilizar la participación activa del arte procedente de la región en los circuitos y lenguajes internacionales”.²⁴⁵

Esta idea se torna insuficiente si recordamos las palabras de Gabriel Peluffo Linari, quien reitera la idea de que actualmente, el mapa cultural del continente ya no coincide con el mapa político – geográfico: flujos migratorios, comunidades dislocadas; por lo que propone un cambio de sentido, que ha sido uno de los ejes de la presente investigación al que se llega de manera autónoma pero dialogante con los textos, las fuentes y los protagonistas del objeto de estudio, “habría que pensar no ya qué es el *arte latinoamericano* sino qué es lo *latinoamericano en el arte*”,²⁴⁶ debate al que pretendemos se haya contribuido a lo largo de este capítulo.

²⁴⁵ Mosquera, G., *Op .cit.*, p. 21.

²⁴⁶ Peluffo, G., “Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea”, en: Mosquera, G., *Op. cit.*, p. 47.

EL ARTE CORREO, UNA APUESTA POLÍTICA

En ciertos contextos de países latinoamericanos y europeos, la posibilidad de difundir la información invisibilizada por los medios masivos de comunicación y por las instituciones gubernamentales, mediante lenguajes poéticos y a través del correo postal (fórmula que logró superar la censura a los mensajes que podían provocar cuestionamientos o deslegitimar desde el exterior los regímenes instaurados), permitió asociar el arte correo con iniciativas de quienes se negaron a ser cómplices del silencio y la sistemática violación de derechos.

Esto supuso que en torno a la práctica del arte correo se configurara una estrategia política de comunicación y un quehacer comunitario que ha contribuido a vincular acciones creativas y artísticas a procesos orientados a la transformación social, a partir de la redefinición del papel del individuo como miembro o impulsor de una colectividad; esta vinculación del ejercicio de lo político con las prácticas artísticas estuvo muy ligada al desarrollo de los conceptualismos de los años sesenta, especialmente en las regiones denominadas en ese entonces como periféricas.

Si bien compartimos esta sentencia, -en consonancia de la cual hemos presentado muestras en los capítulos anteriores-, es preciso analizar con más detalle los elementos que la sustentan desde una perspectiva que nos permita ahondar en el concepto de *lo político* en el arte; y, sobre todo, es necesario ofrecer un estudio que contribuya, pero también que supere el enfoque que se basa en dar visibilidad a los esfuerzos que hicieron *mailartistas* para denunciar hechos denigrantes propios de las dictaduras ejercidas en Argentina, Brasil, Chile o Uruguay, y otros regímenes autoritarios como México o en países europeos como España, Hungría, Rumania o Bulgaria; y para trascender este enfoque se pretende aportar elementos de análisis para una aproximación más profunda al desarrollo de los aspectos políticos presentes en la esencia del arte correo que ofrecen una reinterpretación de la realidad, tales como, la creación colectiva, la conformación de redes internacionales, y la proposición de un sistema socio-artístico que se pretende independiente y que transforma la cartografía del arte, trastocando la ubicación de los centros, y recordándonos el valor de reivindicar lo que parece imposible, que se materializa a través de la participación de circuitos de correspondencia.

Aunque estos principios no son exclusivos del arte correo ya que estuvieron presentes en mayor o menor medida en el escenario artístico conceptual del último tercio del siglo XX, sí constituyeron la base de su desarrollo y favorecieron su vinculación con un panorama más amplio de las artes y la creación de la época.

3.1 CONCEPTUALISMOS Y NUEVAS PRÁCTICAS

Algunas acciones creativas han reinventado hábitos cotidianos y deleites inconfesables del ser humano en obras de arte - recordemos la producción de los representantes del *accionismo*

viens, por ejemplo, o de fotografías estadounidenses de los años ochenta- han transformado pequeños rituales íntimos en grandes *performances* o han sacado a la luz aparentes rastros pálidos del día a día en fotografías de culto. Serían innumerables los ejemplos de la reutilización de actividades cotidianas por artistas que al descontextualizarlas transforman su esencia y las immortalizan en el escenario artístico.

Este nuevo mundo en el que el arte y la vida se funden en un territorio que linda con el espectáculo surgió a partir de uno de los mayores cambios en la producción artística de toda la historia, aquel que abogaba por la desmaterialización del arte, que aproximaría la creación a la filosofía y al pensamiento y lo alejaría de la representación, de la subordinación a la forma, de la implacabilidad del objeto sacro, y que daría paso al arte conceptual en su diversidad.

El proceso de cambio no resultó sencillo ya que, como lo explica el artista y teórico uruguayo Luis Camnitzer, a mediados del siglo XX se había impuesto una mirada hegemónica y homogénea sobre el arte, que se basaba en la formulación de etiquetas que serían luego ajustadas a las características formales de las obras, siendo la trilogía “*abstracción – minimalismo – arte conceptual*” uno de los ejemplos más claros de esa aproximación lineal y formalista desarrollada fundamentalmente en Estados Unidos.¹

Por tal razón, el tránsito hacia el nuevo paradigma generó un sinnúmero de estudios, reflexiones y debates que llevaron a formularse, nuevamente, la pregunta milenaria y ontológica: ¿Qué es el arte? que ha derivado en los cuestionamientos sobre ¿Qué es el arte conceptual? y sus respuestas, ofrecidas por historiadores del arte, artistas, especialistas en estudios visuales, entre otros, han evolucionado hasta llegar a la conclusión de que las prácticas derivadas de los primeros experimentos o teorías de Sol Le Witt, Joseph Kosuth o de Art & Language, coexistieron con tendencias *conceptualistas* que surgieron de manera prácticamente simultánea en diversas partes del mundo, con temáticas circunstanciales propias.

Estas tendencias se han agrupado recientemente bajo el concepto de *conceptualismo*, que:

“(...) Podría entenderse como el último giro de la vanguardia, que se transforma en el/un verdadero (no) estilo internacional y perdurable; en ese sentido, post-histórico. Puede ser entendido como una *forma de pensar* (recordando a Jacoby) acerca del arte y sus relaciones con la sociedad. (...) se puede hablar del conceptualismo como una práctica artística crítica, que ya no concibe la obra como objeto de consumo estético o mercantil, sino a partir de las preguntas que ella sitúa. Así, el conceptualismo no sería solo un estilo generado en Estados Unidos e Inglaterra, sino que respondería a una posibilidad generalizada en distintos contextos alrededor del mundo”.²

Con la aparición de nuevas tendencias artísticas difusas y volátiles, en las que a la pérdida de un referente constante que determine el valor o la definición de lo artístico se suma un entramado de elementos provenientes de las condiciones sociales y políticas del lugar donde se engendra la obra, surgen en *la periferia* estrategias conceptuales en la década de los sesenta que empezaron a echar raíces políticas (y que muchas veces precedieron al arte conceptual hegemónico) en parte por la “necesidad de eliminar o minimizar los costos de producción

¹ Camnitzer, L., “La figura del artista”, en Jiménez, J. (ed.), *Una teoría del arte...*, Cit., p. 116.

² Novoa, S., “El contexto local como problema para una reflexión sobre vanguardia y postvanguardia. Conceptualismo, vanguardia y política”, en Oyarzún, P., Richard, N., Zaldívar, C. (eds.), *Arte y política*, Universidad ARCIS/Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile 2005, p. 78.

asociados con la obra de arte tradicional. Pero también, y lo más importantemente, servían como instrumentos de concientización (...) a partir de nuevas poéticas”.³

En el caso concreto de América Latina, región caracterizada por la diversidad y la desigualdad que se proyecta también en el mundo del arte, el desarrollo de los conceptualismos fue diferente según los países: en Brasil, Argentina, y Nueva York (es decir, entre los latinoamericanos que fueron a estudiar allí) se produjo una aparición temprana; en un segundo grupo encontramos a Chile, México, Perú y Uruguay, seguido por Colombia y Venezuela.⁴

Sin embargo, y a pesar de esta disparidad, pronto se fue constituyendo una conciencia regional, que aparecía como un *bajo continuo* y se expresaba en los vínculos entre intelectuales y artistas, sustentándose en ideales políticos, en la solidaridad frente a la violación de derechos humanos, y luego, hacia los años ochenta y noventa, derivarían en una oposición a las tendencias neoliberales que se fueron imponiendo en todo el continente.

El impacto de las grandes decisiones de Estado en la cotidianidad de la gente implicó que ésta se sumergiera en una actitud politizada frente a la vida; las secuelas de una revolución frustrada, las consecuencias de políticas económicas de macro-endeudamiento y subordinadas a intereses particulares, las tendencias políticas excluyentes, la injerencia extranjera en asuntos locales, fueron todos factores que condujeron a parte de la población a entablar mecanismos para desahogar el inconformismo, y fue el arte uno de esos espacios de expresión que permitió el *empoderamiento* y la toma de lo público, en la mayoría de los casos, rompiendo los límites permitidos – tanto del arte y su *establishment*, como de las instituciones sociales - y actuando desde los márgenes.

3.1.1 Lo político en el arte

La idea de que los *conceptualismos latinoamericanos* se caracterizan por su proyección política e ideológica se ha convertido en una máxima de la que se parte para aproximarse a estas prácticas artísticas propias de los años sesenta y setenta, que se expandieron en cierta medida hasta finales del siglo XX.

Con el fin de aplicar esta interpretación a la trayectoria del arte correo, como parte de esas tendencias conceptualistas, es preciso definir una estructura teórica que sustente esta revisión, tarea que no se presenta fácil debido a la complejidad que entraña de por sí la comprensión de las bases de *la política* y de las estrategias creativas y artísticas que se instalaron en este espacio de lo público. Sin embargo, en un esfuerzo por aclarar los conceptos y términos, y sobre todo, por definir la perspectiva e interés que impulsa este estudio, presentamos las siguientes reflexiones.

³ Camnitzer, L., “La figura del artista”, *Cit.*, pp. 116 – 117.

⁴ Camnitzer, L., *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, *Cit.*, p. 16.

3.1.1.1 Conceptos

Con la intención de ordenar el estudio sobre el binomio arte/política, nos arriesgamos a dar definiciones que no se pretenden únicas o excluyentes de otras, pero que surgen del estudio de los debates que se han dado sobre el tema entre artistas, historiadores y críticos del arte. Considerando que *lo político* y *la política* son conceptos diferentes, entendemos que *lo político* sería ese germen, o idea, que funciona como motor de una acción posterior, que tiene como objetivo generar un cambio en un espacio social; esa idea inicial se transformaría en una fuente de energía que promovería, desde el lugar de lo privado e íntimo, individual o compartido, un movimiento en el ámbito de lo público. Mientras que *la política* la percibimos como el conjunto de estrategias que se llevarían a cabo para desplegar la idea en la sociedad haciéndola realidad, con consecuencias en las dinámicas sociales, pero también económicas e incluso simbólicas.

En relación con estas posibles definiciones, es de interés citar a Alicia Villarreal, artista visual, catedrática y curadora chilena, quien considera que *lo político* “se construye desde el lenguaje, es decir, desde la disputa de distintas narrativas sobre la vida en común (...), y la política se realiza incidiendo en las instituciones, en todas las esferas de lo público”⁵, de manera tangencial esta idea se cruza con la propuesta anterior, porque aquel germen del que hablábamos requiere expresarse, en primer lugar, como una idea que se articula en el lenguaje y éste en forma de relato o narrativa que permite aprehender la realidad, existente y deseada. Por otro lado, Villarreal propone que la política “se realiza”, que puede entenderse como *se ejerce*, en lo público a través de la influencia que pueda hacer sobre las instituciones, para lo cual requerirá tener un plan de acción determinado.

En este marco, el ámbito de lo artístico se ha convertido en uno de los espacios en los que se expresara esa idea primigenia, motor de cambio; y su hallazgo requeriría una mirada no solo a la obra en sí, sino al contexto en el que ha sido producida e incluso a la biografía del autor. Sin embargo, a partir de las neo-vanguardias de los años sesenta cuando el arte trascendió la representación y la materialidad, y se dio paso a la configuración de estrategias artísticas que aportaban, además de una idea expresada en una obra, unas determinadas maneras de accionar en sociedad, trastocando las relaciones existentes, desafiando las instituciones legitimadoras, y volcando las prácticas artísticas hacia fines socio-políticos sin abandonar la búsqueda, la experimentación y la reflexión sobre el arte en sí mismo.

Reconocer entonces qué obras, o que tipo de arte, pertenecen a este campo (de la idea y la estrategia), nos lleva a preguntarnos en primer lugar ¿Qué hace que una obra sea política? y a partir de ahí, hacer un análisis en doble sentido: ¿Qué idea acarrea la obra a favor del cambio del entorno? ¿De qué manera el proceso artístico interviene directamente en este cambio?

En alguna ocasión se le hizo la primera pregunta a la artista estadounidense Andrea Fraser, a lo que ella contestó:

“Una respuesta es que todo arte es político, el problema es que la mayor parte es reaccionario, esto es, pasivamente afirmativo de las relaciones de poder en las cuales es producido [...] Yo definiría el arte político como un arte que conscientemente se propone intervenir (y no

⁵ Villarreal, A., “Una construcción desde el lenguaje”, en Oyarzún, P., Richard, N., Zaldívar, C. (eds.), *Arte y política*, Cit., p. 295.

simplemente reflexionar acerca de) las relaciones de poder, y esto necesariamente implica las relaciones de poder en las cuales existe. Y hay otra condición: Esta intervención debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su forma y en su contenido, sino también en su modo de producción y circulación”.⁶

La contundencia de estas palabras nos lleva a pensar en dos asuntos básicos. En primer lugar, ubicamos la tendencia política en un escenario de poder. El poder, como espacio de relaciones y toma de decisiones, de marco referencial que legitima o no los fenómenos sociales, económicos, artísticos, e incluso a las personas y sus colectivos. Es así como la idea motor de cambio y sus estrategias interferirían directamente en el itinerario del poder que se ejerce en todas las escalas: en el ámbito privado o público.

En segundo lugar, encontramos que la acción artística siempre se relaciona con la acción política, ya sea de forma pasiva, es decir, y como Fraser lo indica, aceptando las condiciones de un juego en el que se mantienen las relaciones de subordinación frente a un sistema de normas que delimitan no solo el campo artístico en cuanto a su contenido, sino en su producción y circulación, a lo que añadiríamos legitimación y encumbramiento; en cuyo caso el germen de la transformación no existiría, y no habría que reconocer *lo político* en la obra o proceso; o de forma activa, lo que supone que desde la creación se interviene directamente en las condiciones establecidas que marcan los procesos humanos, también los artísticos, en este caso, por el contrario, no solo existiría la idea primigenia sino un despliegue completo de cómo activarla.

En este sentido, y como se ha venido expresando desde el inicio de esta investigación, la dimensión política trasciende los temas relacionados únicamente con los regímenes gubernamentales, la acción de los partidos políticos o los procesos de toma de decisiones en la definición de políticas públicas; para nosotros, los temas políticos se arraigan en una visión de lo cotidiano que atiende las relaciones humanas y que ubica al individuo en la sociedad; y debido a que el arte es una actividad cotidiana (por creación, contacto o como experiencia estética) existen múltiples maneras de asociar ambos conceptos.

3.1.1.2 Tendencias de vinculación entre la política/lo político y el arte

Nelly Richard, crítica cultural y teórica de origen francés, residente en Chile, señala que existen dos vertientes mediante las cuales el arte se ha relacionado con la esfera política:

“La primera, es la que concierne al arte del compromiso, en ésta el artista pone su creatividad al servicio del pueblo y la revolución (...) además debía luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social *representando* los intereses de clase de lo popular; y la segunda, es el arte de vanguardia, que buscó anticipar y prefigurar el cambio, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”.⁷

⁶ Bordowitz, G., “Tactics Inside and Out”, *Artforum*, septiembre 2004, en Camnitzer, L. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Cit., p. 215.

⁷ Richard, N., “Arte y política. Lo político en el arte”, en Oyarzún P., Richard, N., Zaldívar, C. (eds), *Arte y política*, Cit., p. 16.

Proponemos asociar a estas dos tendencias las fases que la socióloga argentina Silvia Sigal ha demarcado para la relación del arte y la política a partir de los años sesenta, siendo la primera, la etapa en la que la política forma parte del artista es decir de su biografía, y la segunda, de la obra.⁸

Aunque coincidimos con Richard, queremos sumar una tercera vertiente, y es la que surge cuando el rechazo a los modelos existentes (sociales, artísticos, institucionales) trasciende la discrepancia o resistencia e invita a imaginar o establecer otras opciones de vida, dando paso a la creación como mecanismo de disidencia. Aunque ésta se puede entender como un apéndice del arte de vanguardia, preferimos separarla por la importancia que tienen, en el conjunto social, las iniciativas que dan alternativas a un sistema hegemónico, que se pretende homogenizador.

Es así como las tendencias de la vinculación del espacio político con el espacio del arte se resumen, a nuestro parecer, en estos conceptos: compromiso, resistencia, disidencia, que surgen como consecuencia de una actitud de denuncia y una mirada crítica sobre el entorno y el ejercicio del poder.

Si bien las formas de relación entre ambos espacios interconectados no son correlativas, sino que coexisten e intercambian recursos y estrategias especialmente en etapas históricas de gran tensión social, presentamos una primera aproximación por separado a cada una de éstas.

En cuanto a la primera tendencia, de arte comprometido, sería en 1958 cuando se publicara en la revista argentina *Política*, el artículo “Por un arte revolucionario en América Latina” firmado por Mario Mallari, y otros autores como Ricardo Carpani, quien también escribiría “Arte y revolución en América Latina” (1960), “La política en el arte” (1962) y se posicionaría contra el dogma del realismo socialista comúnmente asociado al arte comprometido de la región⁹, argumentando que éste centraba su atención en “la miseria, el atraso histórico, la pasividad, la desmoralización, embrutecimiento, pintoresquismo, elementos todos que de un modo u otro tranquilizan y satisfacen las clases dominantes”.¹⁰

En este sentido, se observa como se separa la función del arte en el ámbito político, coincidiendo con Walter Benjamin, quien “creía que había una diferencia esencial entre el uso de las artes por los nuevos regímenes totalitarios y la politización revolucionaria del arte”. Según él:

⁸ Citada en Longoni, A., Mestman, M., *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008, p. 88.

⁹ Siguiendo a Mari Carmen Ramírez, es preciso advertir que “el llamado arte político, entendido éste en su sentido más burdo de denuncia explícita y propaganda divulgadas por las incansables vertientes del realismo-social”, ha sido en muchas ocasiones utilizado para encasillar el arte latinoamericano. Cfr. *Heterotopias: medio siglo sin lugar, 1918 – 1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 de diciembre de 2000 – 27 de febrero de 2001, Ramírez, MC., Olea, H. (com.), Catálogo. MNCARS, Madrid 2000, p. 29. En este mismo sentido, será Luis Camnitzer quien reflexione sobre cómo las manifestaciones artísticas vinculadas al compromiso político, a través de la puesta en común de mensajes de promoción y difusión de una idea, han sido desvirtuadas por considerar la crítica que están cargadas de mensajes explícitos, “simplistas y paternalistas que responden a la propaganda, la manipulación autoritaria y el totalitarismo, y que generalmente se le equipara a las simplificaciones adoctrinantes”. El mismo considera que esta “es una posición *snobista* que oculta el hecho de que la didáctica es inevitable cuando uno trabaja con cualquier forma de la comunicación que tenga un fin determinado”. Cfr. Camnitzer, L., *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Cit., p. 54. Con el presente capítulo, a partir de los diferentes matices, tendencias y conceptos que estamos presentando, se espera contribuir para que el lector perciba la complejidad de la relación arte/política(o) que se refleja también en las prácticas y expresiones artísticas de los artistas en Latinoamérica.

¹⁰ En Longoni, A., Mestman, M., *Del Di Tella a..., Cit.*, p. 84.

“(…) en el primer caso, se trataba de un intento de estetización de prácticas políticas totalitarias que ponía el arte al servicio de fines espurios y moralmente repugnantes. En el segundo caso, en cambio, la conciencia política tenía como consecuencia una revolución artística basada en la necesidad de encontrar medios adecuados para expresar una posición existencial radicalmente nueva. La participación de las artes en un proyecto emancipador tenía como subproducto importantes logros formales que, a diferencia de lo que ocurría con las innovaciones no politizadas, resultaban inasimilables por el aparato de producción burgués”.¹¹

Los enunciados de estos intelectuales de los años treinta y finales de los cincuenta nos permiten diferenciar la función del *arte del compromiso* en dos ámbitos, el primero, estaría al servicio de un régimen, y el segundo, al servicio de una idea política; en ambos casos existiría una implicación personal y biográfica fundamental en el proceso creativo, y se valdría de instrumentos propios de la comunicación como la gráfica; pero la diferencia enunciada es tan potente, que nos debe alertar sobre la interpretación que se le de a cada conjunto de estas manifestaciones artísticas, evitando la confusión de intenciones y consecuencias, porque en el primer caso se querría sumar adeptos a una causa, desde la doctrina, y en el otro, se pretendía estimular el pensamiento crítico y el impulso a la transformación de la realidad.

Es el segundo caso el que interesa revisar, ya que durante las últimas cuatro décadas del siglo XX alcanzaría gran relevancia social debido a la fuerza de los movimientos intelectuales, sociales y artísticos; en este periodo, además, se asumirían estrategias y formas más sofisticadas de expresión del compromiso, aún dentro de la precariedad de los medios de los procesos creativos de algunas regiones o los circuitos artísticos no legitimados por la institucionalidad, en este sentido, la responsabilidad del artista dejaría de ser la de “ilustrar” la realidad o las ideas políticas a la de imaginar cómo transformarlas y contener aquellas contrarias a su ideología, a los derechos o libertades, reconocidos por otra parte, a partir de 1948 en la Declaración de los Derechos Humanos.

En este sentido, el arte de compromiso se valió de instrumentos gráficos como la serigrafía, la estética del “hazlo tu mismo” o el *collage*, e hizo uso de recursos como la ironía, la alteración de significados y circuitos de imágenes pre-existentes, entre otros, para difundir sus mensajes, tal como lo hicieron: el Grupo Paréntesis, el Taller EPS Huayco o el Taller NN en Perú, la Agrupación de Plásticos Jóvenes, en Chile, El Taco (Taller de Arte y Comunicación) de La Perra Brava en México, el Taller 4 Rojo en Colombia, o en Argentina el Grupo de Artistas Socialistas - Taller de Arte Revolucionario; algunos de los cuales sumaron a su compromiso el trabajo conjunto con colectivos como los trabajadores o campesinos.¹²

¹¹ *Atlas. Walter Benjamin. Constelaciones*. Exposición, Rendueles, C., Useros, A., (com.). Círculo de Bellas Artes/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, D.L. Madrid, 2010, 49 pp.

¹² López, M., “Acción Gráfica”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Red Conceptualismos del Sur (com.), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 25 de octubre 2011 al 11 de marzo de 2012, Catálogo, Madrid, 2012, pp. 23 -25.



Superior:
Fig. 86. Diego Arango y Nirma Zárate, *Agresión al imperialismo*, foto-serigrafía, 1972.

Inferior:
Fig. 87. Taller NN, *Una al mes*, fotocopia y serigrafía, 1988.

Por la fuerza de los acontecimientos históricos, estas iniciativas creativas de las últimas décadas del siglo XX se transformaron o coexistieron con estrategias de contención, dando paso a procesos que, a partir de la experimentación con lenguajes artísticos vanguardistas, permitieron “desmontar codificaciones oficiales”¹³, y crearon una escena de resistencia contra los regímenes gubernamentales pero también contra la misma institucionalidad, no solo la del arte, sino contra todas aquellas instancias que se alinearon a los primeros, incluso, contra los sectores sociales que permanecieron indolentes y cómplices frente a la injusticia,

¹³ Richard, N., “Arte y política”, *Cit.*, p. 16.

la violación de derechos o la conservación de valores excluyentes.¹⁴

La trascendencia de esta apuesta en la historia y en el arte, radica en la transgresión del lenguaje artístico a partir de prácticas cotidianas que rompieron las barreras del territorio de lo privado y lo público, que se valieron de la acción directa, de los medios de comunicación y la contrainformación, que se apropiaron de la calle, que entregaron el cuerpo como escenario de acción, que promovieron nuevas subjetividades.

En este escenario se puede decir que el rasgo más significativo es la acción colectiva y colaborativa, y la irrupción del arte en espacios no especializados, generando así impacto entre los espectadores y el conjunto de la sociedad. Además, la irreverencia, el desacato y el desafío a la autoridad marcaron la tendencia de aquellos artistas y creadores que adoptaron una posición difícil, incluso arriesgando su integridad, con el fin de resistir a los poderes hegemónicos, represivos.

De esta manera, como lo señala Ana Longoni, “la vanguardia artística pasó a entenderse así misma como parte de la vanguardia política e inventa su lugar en la revolución”, y cita a León Ferrari: “la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera”.¹⁵

En esa búsqueda, las obras sobrepasaron todos los límites del arte conocido y controlable, convirtiéndose en una práctica incómoda para los regímenes gubernamentales de varios países, teniendo como consecuencia la represión y la censura, para forzar, una vez más, el silencio y el olvido.

En Chile, por ejemplo, a finales de los años setenta se desarrolló la llamada *Escena de Avanzada*, concepto que identifica los trabajos precursores en el arte que “participaran del ánimo vanguardista de la experimentación formal y politización de lo estético”.¹⁶ Este conjunto de artistas, con sus estrategias creativas, generó un espacio de reflexión, en el que se desplegaron tensiones y cuestionamientos sobre la legitimidad de reiterar la “ilustración del contenido ideológico y a la operacionalidad del programa político”, y sobre las cuales se logró configurar un espacio independiente de los aspectos formales, pero articulado con las preocupaciones políticas, y en el que se llevaron a cabo “operaciones complejas desde el punto de vista del arreglo conceptual, [...] de la irrupción novedosa de otros significados”.¹⁷

¹⁴ Un ejemplo fue el Grupo Cucaño, en Argentina, conformado por jóvenes rosarinos quienes en una de sus acciones irrumpieron en misas católicas alterando el transcurso del rito, como protesta por la complacencia de la Iglesia, como institución, al régimen militar. En Longoni, A. “Antecedentes. Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80”, en *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, N° 18, *Cit.*, p. 9, en: www.artecontexto.com/es/ver_revista-18.html. Consulta: 13 de mayo de 2016.

Otro caso, aunque es posterior a las fechas de nuestro estudio, se dio en 2004 cuando se hizo una exposición retrospectiva del artista argentino León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. Algunas de las obras expuestas parten de una revisión de la iconografía sagrada católica, y la mirada conservadora de algunos visitantes produjo una reacción violenta en contra de las obras, que se complementó con la realización de una misa en desagravio en una iglesia cercana al Centro Cultural, y la solicitud de la destitución del Secretario de Cultura de la ciudad, por parte de la Corporación de Abogados Católicos. En García Canclini, N., “Arte y fronteras: de la transgresión a la postautonomía”, en Richard, N. (ed.), “Presentación” *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, Congreso Trienal de Chile, 1ª edición, Fundación Trienal, Chile, 2009, p. 40.

¹⁵ Longoni, A., “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico – políticas en la Argentina de los sesenta y setenta”, en Oyarzún, P., et al., *Arte y política*, *Cit.*, p. 134.

¹⁶ Richard, N., “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”, en Oyarzún, P., et al., *cit.*, p. 34.

¹⁷ Moulian, Tomás. “Golpe, dignidad y desgracia; diálogo con Tomás Moulian”, en *Extremoccidente*, N° 2, 2003, p. 49, en Richard, N., “Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia?”, *Cit.*, p. 36.

En esta misma tendencia, la resistencia continuó en prácticamente toda América Latina, y lo hizo de forma visible hasta mediados de los años ochenta, cuando se produjo un punto de inflexión en la historia y por consiguiente, en las manifestaciones y prácticas artísticas.¹⁸

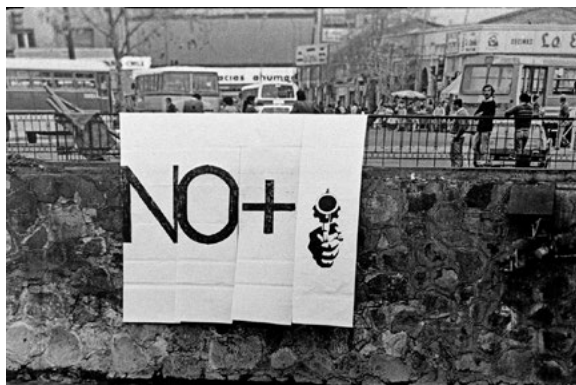


Fig. 88. y Fig. 89. Colectivo Acciones de Arte (CADA), NO+, acción en el espacio público, 1983.

A partir de entonces, y con la llegada de la democracia a los países del Cono Sur y la paulatina entrada de las políticas neoliberales al resto de la región, la resistencia del arte ya no fue contra una autoridad política, reconocible, corpórea; la resistencia se transformó porque ahora la dependencia con respecto a las políticas culturales de los nuevos sistemas políticos y a la imposición del sistema capitalista endurecido empujó a muchos artistas, creadores e intelectuales a posicionarse, en un espacio donde la aparente libertad y la fragilidad de la reconciliación de sociedades fragmentadas (aquellas que habían sufrido las dictaduras o la represión de los gobiernos conservadores) había debilitado lo público y la crítica se había refugiado en el ámbito privado.¹⁹

Finalmente, de manera complementaria a los mecanismos de resistencia se desarrollaron estrategias culturales y artísticas que favorecían el desarrollo de modelos de vida alternativos al oficial, en este sentido, en los años sesenta y setenta, muchos intelectuales, artistas, editores, conformaron redes internacionales de intercambio y creación en las que se renunciaba al ejercicio del poder por parte del individuo, y se reemplazaba por verdaderos entramados de solidaridad, conocimiento compartido y generado de manera colectiva, en cuyos procesos el reconocimiento, el ego y el mercado quedaron fuera, desactivándose de manera inmediata al perder el valor social que mantendría un sistema jerarquizado. Ya en los años ochenta y noventa, se mantuvieron al margen del aparato institucional, de los recursos y subvenciones públicas, del modelo proyecto-financiación, que les permitió mantener la independencia de su pensamiento.

En este sentido podemos citar las palabras de Ticio Escobar, crítico de arte y promotor cultural paraguayo:

“(...) Antes que transformar la sociedad mediante afanes retóricos o argumentos expresivos, diferentes propuestas estéticas buscan plantear interrogantes para movilizar los significados de esa sociedad (...) el resorte emancipatorio del arte ya no es considerado monopolio de agentes privilegiados y principio de redención universal y necesaria: diferentes sujetos

¹⁸ Es importante considerar la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Comisarios: Red Conceptualismos del Sur, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 25 de octubre 2011 al 11 de marzo de 2012, como referencia de este apartado sobre la implicación del arte como estrategia de resistencia.

¹⁹ Villarreal, A., “Una construcción desde el lenguaje”, en Oyarzún, P., et al., *Cit.*, p. 295.

se autoconstituyen y se expresan en pos de proyectos de emancipación que pueden ser particulares y coyunturales, provisionales y variables; que pueden o no llegar a cumplirse”.²⁰

Y uno de estos proyectos, impregnados también de un afán internacionalista, fue el desarrollado desde el arte correo, en el que la independencia frente a la institución, al mercado, al individualismo, a la conciencia ligada a lo nacional, permitió remover ideas establecidas que desde el arte cuestionaba la producción de sentido social.

3.1.2 El arte en los márgenes

En los países de América Latina en la segunda mitad del siglo XX, el compromiso, la resistencia y la disidencia se expresaron en tres espacios de acción política desde los cuales se combatió contra el poder autoritario, represivo y excluyente, estos fueron: la guerrilla, los movimientos sociales y las prácticas artísticas.²¹

Es bien conocido el fenómeno guerrillero de la región que, aunque no ha sido homogéneo ni en tiempo, ideología o estrategias, ha pervivido por décadas en algunos países. Desde El Salvador, pasando por Nicaragua, Colombia, Perú hasta Chile y Uruguay (si contamos la etapa del Movimiento de Liberación Nacional, Tupamaros, en la que actuó como guerrilla urbana) han surgido grupos al margen de la ley que reivindicaron cambios sociales radicales, todos han sido ampliamente estudiados desde las ciencias sociales, sin embargo, es de interés la aproximación reciente que se está realizando desde la academia porque además de implicar la reflexión sobre la violencia como estrategia política y social, se propone una mirada sobre los procesos de *estetización* de la misma en espacios dentro y fuera de la lucha armada.

En este sentido, algunos grupos como el Movimiento 19 de Abril (M-19) en Colombia o los Tupamaros en Uruguay, iniciaron su trayectoria reivindicativa con acciones próximas a lo que sería denominado más tarde como estrategias conceptualistas del arte, por ejemplo, el M-19 inició su andadura mediante la publicación de anuncios publicitarios en una campaña de expectativa en los diferentes medios de comunicación del país, o en 1974 sustrajo la espada de Simón Bolívar de la Quinta de Bolívar en Bogotá, arguyendo que ésta volvía a la lucha de la liberación²², acto en el que participaron



Superior: Fig. 90. M-19. Campaña de expectativa, cartel, enero, 1974.

Inferior: Fig. 91. M-19. Campaña de expectativa en el periódico *El Tiempo*, enero, 1974.

²⁰ Escobar, T., “Arte latinoamericano en jaque”, en Ravera, R. M. (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Asociación Argentina de Estética, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1998, p. 162.

²¹ Equipo coordinador de la Red Conceptualismos del Sur, “Introducción”, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Cit.*, pp. 13 – 15.

²² La espada fue devuelta en 1991, en un acto simbólico tras la firma del acuerdo de paz del M-19 con el gobierno colombiano.

posteriormente artistas e intelectuales que la custodiaron por algunos años; hacia 1981, al tomar contacto con el colectivo de artistas mexicanos No-Grupo, invitado a participar en el I Coloquio Latinoamericano de Arte No- Objetual y Urbano celebrado en Medellín (Colombia), el M-19 elaboró la “Agenda Artístico – Política Colombia-83”, pensada como una publicación en la que colaboraría además el Grupo Proceso Pentágono y el Grupo Mira, más de 40 artistas y la introducción de Juan Acha “La producción artística antes de la revolución” con el fin de difundir al situación de violencia que atravesaba el país en medios internacionales.²³

En el caso de los Tupamaros, sus acciones, según Luis Camnitzer:

“se ubican en algún punto entre los *happenings* y los eventos de los medios masivos. Tanto la actividad inmediatamente perceptible como su *memoria* registrada por los medios (o por chismes populares) llevaron a crear un folclore revolucionario donde la meta no era convertir información artística en un tema sociológico o anestesiar la política, sino crear una conciencia política”.²⁴

Por otro lado, desde el mundo del arte se empezaron a identificar acciones próximas a las estrategias guerrilleras, tal es el caso de Federico Morais quien usó el término “guerrilla efímera” para referirse al *anti-arte* de Lygia Clark y Helio Oiticica quienes crean situaciones para que el espectador/participantes experimente, interpretadas por Morais como “emboscada montada en intervenciones cotidianas”.²⁵ Estas acciones se vieron incrementadas en las décadas siguientes, gracias a la acción de colectivos que en diferentes países irrumpieron en la normalidad de los días, alterando abruptamente los ritmos de la gente y las ciudades, se pueden citar innumerables ejemplos en los que existen algunas constantes: acciones efímeras, uso de medios precarios, poéticas cotidianas, simbologías, factor sorpresa y activismo.²⁶



Fig. 92. Aguerreberry, Rodolfo; Flores, Julio y Kexel, Guillermo. *El Siluetazo*, acción colectiva en espacio público, 1983.

El segundo ámbito de acción fue el conformado por una sociedad civil organizada en torno a temáticas feministas o cercanas a la Teología de la Liberación o de los derechos humanos, también presente en el espacio público, principalmente en las calles, la configuración de redes, la proyección sobre el territorio, con el fin de: “conciliar una política de la memoria o la denuncia (...) con la necesidad de recomponer los vínculos sociales (...)”²⁷, esto permitió comprender que la búsqueda de la política no se limita a la toma del poder sino que implica la construcción de vínculos comunitarios en la que los recursos visuales y de comunicación

tienen un papel central como transmisores de mensajes y aglutinadores de ideas comunes y compartidas.

²³ Henaro, S., Nogueira, F., Varas, P., García, F., Longoni, A., “Crisis en la normalidad”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Cit., p. 160.

²⁴ Camnitzer, L., *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Cit., p. 82.

²⁵ Mesquita, A., “Acción en tiempo real”, en *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, Cit., p. 24. En: www.artcontexto.com/es/ver_revista-18.html. Consulta: 13 de mayo de 2016.

²⁶ Cfr. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Cit., p. 280.

²⁷ Equipo coordinador de la Red Conceptualismos del Sur. “Introducción”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica...*, Cit., p. 14.

Los objetivos de ambos espacios fueron similares a las de aquellas prácticas artísticas en las que *lo político* impulsó una transformación total de los medios tradicionales a través de los cuales se expresaba la sociedad en América Latina hasta ese momento, por ejemplo el uso de tácticas guerrilleras relacionadas con la clandestinidad o incluso la violencia; la apropiación de la calle; el uso de los medios de comunicación como plataforma de difusión; y, especialmente, la potencia del trabajo colectivo o colaborativo.²⁸

Mientras las calles y los espacios autogestionados de artistas e intelectuales bullían en las ciudades latinoamericanas, parte de los miembros del *establishment* se reunía al margen de la realidad socio-política para debatir sobre el presente y el futuro del arte de la región en seminarios y congresos, siendo uno de los más reconocidos el de Austin celebrado en 1975, dos años después del golpe militar en Chile, y tras haber vivido una década intensa de movimientos y reformulación de los paradigmas sociales y del arte.

En el congreso de Austin se encontraron figuras de la crítica (incipiente) de arte en Latinoamérica como Damian Bayón, Marta Traba o artistas como Rufino Tamayo, y en sus largas sesiones de debates, como así lo demuestran las actas²⁹, no se pronunció ni una sola palabra sobre las convulsiones creativas y sociales en las que estaban inmerso algunos países, ni se mencionaron los nombres de artistas que por esos años ya estaban haciendo historia como pioneros de las tendencias conceptualistas y que hoy en día resuenan en la escena internacional como señal del arte latinoamericano; tampoco se hizo alusión a los cientos de creadores que tal vez se perdieron en el anonimato del mundo del arte, pero que fueron protagonistas en sus comunidades, ciudades o colectivos, a partir de la vocación política y la experimentación artística como motores de vida.

En estas sesiones se discutió sobre si el artista latinoamericano ocupaba o no un lugar en el mundo del arte, si los latinoamericanos reconocían o no una identidad, de dónde provenía esa identidad, si existían elementos comunes para legitimar la categoría de arte latinoamericano, si el crítico era o no un creador, y cuál era su función, pero nunca nadie habló de lo que estaba pasando en la calle en ese momento. Tal vez este hecho es un reflejo de cómo el aparato oficial del arte desconfiaba de la acción colectiva artístico-política que se centró en muchos casos en el cuestionamiento de esta institucionalidad, del mercado y no se rindió a la complacencia o al interés de pertenecer a ésta.³⁰

²⁸ Estas maneras de creación colectiva se diferencian del trabajo en grupo, ya que requiere una concepción unitaria, ideológica y formal, de todos los participantes, la repartición del trabajo en igualdad de condiciones, tanto cualitativa como cuantitativamente, desaparece la firma sobre el producto final e implica saberes desde los multidisciplinarios para sacar adelante las propuestas. En Espinosa, C., Zúñiga, A., *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales...* Cit, s/p.

²⁹ Cfr. Bayón, D., *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1977, 150 pp.

³⁰ Murría, A., "Primera Página", en *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, N° 18, cit., s/p., en: www.artecontexto.com/es/ver_revista-18.html. Consulta: 13 de mayo de 2016.

3.1.2.1 México, paradigma de los grupos³¹

La fuerza de la acción colectiva en la región se vivió en diversos países, siendo México uno de los más representativos. Los orígenes de este tipo de manifestaciones allí se pueden encontrar en los años setenta, principalmente tras la matanza de Tlatelolco, en 1968, en la que murieron cientos de estudiantes. En este ambiente de tensión, represión, limitación de libertades y de derechos, se instauró una actitud de resistencia que se puede resumir en las palabras del entonces rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, autor de la expresión: ¡Viva la discrepancia!, quien defendió el derecho de manifestación y la autonomía de la Universidad, y expresó: “Atacan a la universidad porque discrepamos. Viva la discrepancia que es el espíritu de la Universidad. Viva la discrepancia que es lo mejor para servir”.³²

Y fue así como la sociedad mexicana reaccionó a las inclemencias de un gobierno, en apariencia democrático, que por años instauró la vigilancia, la represión y la lucha contra las libertades. Los artistas y trabajadores, así como los estudiantes y un sector de los intelectuales, encabezaron la resistencia; en lo que concierne a esta investigación haremos un breve repaso sobre lo que significó el trabajo colectivo en el ámbito del arte y la/lo política(o).

Tepito es uno de los barrios más antiguos, tradicionales y marginales de ciudad de México, donde la cultura popular es protagonista, allí, en 1973 surgió el colectivo Tepito Arte Acá, fundado por Daniel Manrique y Francisco Zenteno Bujaidar a partir de los principios del arte social, que tenía como objetivo la acción directa en el barrio a favor de una convivencia mejor y del mejoramiento del espacio público y sus infraestructuras, y próximos al espíritu que motivaba a los colectivos chicanos en Estados Unidos que trabajan a partir de la cuestión de la identidad en comunidades marginales³³, que poco a poco trascendió hacia actitudes contestatarias, en torno a las cuales aparecieron más colectivos como El Taco de la Perra Brava que se articularía con el Sindicato de Trabajadores de la UNAM, el Taller de Arte e Ideología que surge en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, El Taller de Investigación Plástica, el grupo Suma, constituido por alumnos del Taller de Ricardo Rocha de la Escuela de Artes Plásticas, Proceso - Pentágono, Mira, Germinal, el No-Grupo, Março o El Colectivo, fenómeno que ha sido llamado: Los Grupos.

Algunas de estas iniciativas tenían en común su origen en la academia, pero sobre todo la acción social, la versatilidad de sus propuestas, la flexibilidad o ausencia de estructuras, y la toma de posición frente a las políticas culturales del momento en el país. Con respecto a este último punto, se pueden diferenciar dos posiciones correlativas de los artistas, primero de acercamiento de Los Grupos al aparato oficial del arte, cuyos hitos los marca la convocatoria de la *X Bienal de Jóvenes* de París, en 1977, y la *Sección de Experimentación I* promovida desde

³¹ Para la elaboración de este apartado queremos destacar las aportaciones de Espinosa, C. y Zúñiga, A., *La Perra Brava... Op cit.* Esta obra es de gran interés porque sus autores fueron miembros de varias de las iniciativas colectivas aquí presentadas y porque los textos fueron escritos en la época en la que iban ocurriendo los acontecimientos que aquí se señalan. César Espinosa y Araceli Zúñiga, miembros de El Taco de la Perra Brava, El Colectivo, Colectivo-3 y Solidarte; además, promotores de la Bienal Internacional de Poesía Experimental, que contó con 10 ediciones, siendo la última en 2008.

³² *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968 – 1997*, Editado por Olivier Debrouse, Catálogo de Exposición, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), 24 de febrero – 30 de septiembre de 2007, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, pp. 16 y 23.

³³ Vázquez M. A., “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968 – 1997*, Cit., p. 194.

el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1979.³⁴

Y la segunda, la ruptura que se produjo tras estas experiencias, por la idea de que desde la institución no se daba el crédito suficiente a sus propuestas estéticas, vinculadas a lo político, y sobre todo cuando éstas empiezan a verse sometidas, frente al dominio y la hegemonía del llamado “arte de divisas”, el cual respondía a las leyes del mercado internacional y se caracterizaba por el encumbramiento de obras aparentemente inocuas, intercambiables y valorables en sentido monetario.

Además, esta política cultural determinada por la economía, -en ese momento gracias al auge del capital proveniente de la exportación de petróleo, que se vio beneficiada por el embargo a los países árabes-, es complementada por la acción de grandes monopolios privados del mundo de las comunicaciones, desde donde se promueven patrones de vida, de consumo y de actitud política de índole superficial; acción a la que el Estado contribuye al reproducir en las relaciones sociales del capitalismo dependiente.³⁵

Frente a esto, gran parte de los grupos estaban comprometidos con asuntos de trascendencia social y política, desde una posición crítica y reivindicativa, algunos de éstos son reseñados por Álvaro Velázquez Mantecón:

“Por su naturaleza teórica, el TAI y el TACO ocupaban un lugar relevante en esta posición. El trabajo de Mira y el Colectivo estaba concebido como parte de una estrategia informativa política eficaz para movimientos populares (sindicatos, agrupaciones vecinales). Los integrantes de Germinal pintaron mantas, que a la manera de murales ambulantes acompañaban a las manifestaciones. Por su parte, la preocupación de Proceso Pentágono por temas como la tortura en América Latina y la “guerra sucia” contra los grupos guerrilleros en México lo situaba como un colectivo donde la discusión sobre la realidad política y económica tenía un lugar importante”.³⁶

Esta diferencia de principios produjo la separación definitiva entre las propuestas experimentales, vanguardistas, colectivas y políticas con respecto a la institucionalidad artística, reafirmandose la voluntad de aproximarse a la realidad social, expresada desde el principio de la formación de los grupos en 1973, y luego con la creación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978), plataforma que reunió a diferentes colectivos e impulsó iniciativas como la exposición *América en la mira* relativa a las luchas de liberación de Latinoamérica, en especial de Nicaragua, en la que participaron más de 170 *productores* nacionales e internacionales, comisariada por Ida Rodríguez Prampolini y Rita Eder; y *Arte y luchas populares en América Latina*, (1979) en el Museo Universitario de Ciencias y Arte.

³⁴ A la X Bienal fueron invitados por Helen Escobedo, directora del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), y encargada de la selección de participantes. “A pesar de su diversidad (TAI y Proceso Pentágono presentaron instalaciones conceptuales de tema político, mientras que Suma elaboró una pieza que reflejaba su trabajo en las calles de la Ciudad de México, y Tetraedro presentó una escultura geométrica bajo la dirección de Sebastián). La sección mexicana (...) llamó la atención de las críticas por la calidad de las obras y el énfasis en el trabajo colectivo”. Vázquez M. A., *Op. Cit.*, p. 195. La participación de Los Grupos en esta convocatoria fue además polémica por el enfrentamiento con el curador de la sección de Latinoamérica, el uruguayo Ánges Kalemberg, quien se posicionó a favor del régimen dictatorial de aquel momento en su país, a la hora de invitar a los artistas jóvenes a la muestra. Cfr. nota 74 del Capítulo 2. En cuanto a la Sección de Experimentación I se puede decir que el lugar escogido para la muestra, la estrategia de difusión de la misma, el sistema de premios, entre otros, fueron aspectos que se interpretaron como reflejo de la falta de compromiso del INBA por los procesos seleccionados, motivando a los artistas a manifestarse para evitar ser cómplices, según su entender, de un sistema que no respondía a la verdadera esencia de los procesos y obras presentados. En: Espinosa, C. y Zúñiga, Araceli. *La Perra Brava... Cit.*, s/p.

³⁵ Espinosa, C. y Zúñiga, A. *Ibid.*, s/p.

³⁶ Vázquez M. A., “Los Grupos: una reconsideración” en *La era de la discrepancia ...*, *Cit.*, p. 195.

Si bien la apuesta por un trabajo colaborativo tenía grandes ventajas en cuanto a la incidencia social, también conllevó dificultades, algunas de éstas debilitaron el Frente porque sus estrategias tendieron hacia estructuras gremiales, y creció la contraposición de miembros de más experiencia profesional y política en términos de competencia.

A estos obstáculos internos de la plataforma se sumaron otros de carácter socio-político, con el avance de los años ochenta y la incorporación de aquellos lenguajes más reivindicativos en los espacios propios del oficialismo el movimiento de los grupos se vio transformado, sin embargo, otros colectivos mantuvieron la esencia de la colaboración, tal es el caso de los que se dedicaron a impulsar proyectos de arte correo.

Los antecedentes de esta práctica en México se ubican en las acciones de Felipe Ehrenberg, concretamente en su participación en el Salón Independiente de 1970 con el mural enviado de manera fragmentada, reseñado en capítulos anteriores, pero tocó esperar hasta los años 1977-78 para ver las primeras exposiciones de arte correo, “promovidas por los grupos CRAAG y Março; este último auspició el surgimiento de otras agrupaciones de corta vida: Fotostato y Algo Pasa”.³⁷

A comienzos de los ochenta El Colectivo cambió su denominación y pasó a llamarse Colectivo-3, integrado por Aarón Flores, Araceli Zúñiga, Blanca Noval y César Espinosa;³⁸ desde este espacio se impulsó la realización del *Poema Colectivo Revolución* con la participación de 400 artistas de 45 países diferentes, este proyecto fue seleccionado como aportación a la Jornada de Solidaridad con la Revolución Sandinista, promovida en mayo de 1981 por el

Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura. En la convocatoria realizada, los autores citaron a Alberto Híjar quien dice “el arte correo sustrae el arte de la crítica, al demoler las contradicciones, al democratizar la creación, al desregionalizarse como tránsito libre por el mundo”.³⁹

En este proyecto se invitó a la reflexión sobre el concepto de “revolución” obteniendo una gran diversidad de perspectivas, relacionadas con contextos geográficos diferentes, pero socio-políticos similares.

Además, Colectivo-3 realizó el maratón de arte correo 1984 en 1984: *¿qué futuro buscamos?*, un año después terminaría sus actividades exponiendo en el Salón de Espacios Alternativos del INBA una retrospectiva de sus proyectos de arte correo con el título *Postarte: registros*. De manera paralela, los integrantes de Colectivo-3 se reagruparon en Solidarte (Solidaridad Internacional por Arte Correo), éste ha sido mencionado con anterioridad por haber impulsado uno de los hitos del arte correo en

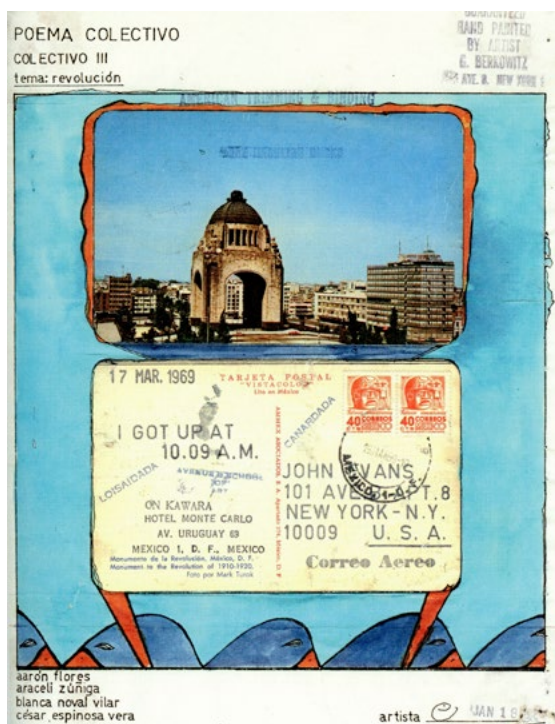


Fig. 93. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: On Kawara, 1981.

³⁷ Espinosa, C. Zúñiga, A., *La perra brava...*, Cit., s/p

³⁸ En 1982 y 1983 el colectivo aparece firmado por César Espinosa, Araceli Zúñiga y Humberto Miguel Jiménez, esto refleja la movilidad de los grupos y el cambio de integrantes de los colectivos.

³⁹ Espinosa, C., Zúñiga, A., “Poema Colectivo Revolución”, en Marín, M., *Artecorreo...*, Cit., pp. 189 – 190.

América Latina: *Desaparecidos políticos de nuestra América* (Mención Especial I Bienal de La Habana, 1984).

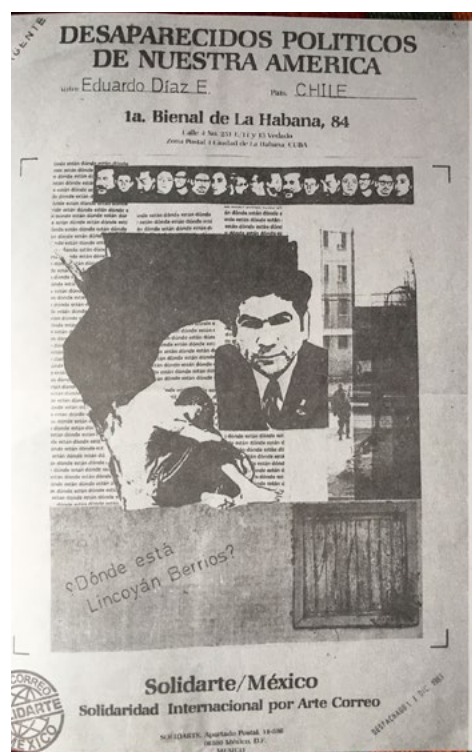


Fig. 94. Convoca: Solidarte (México),
Desaparecidos políticos de nuestra América.
Envío: Eduardo Díaz, Chile, 1984

El panorama del trabajo colectivo en México se transformó a partir de los años noventa, pero no desapareció esa tendencia marcada por la toma de posición frente a la realidad; entre los grupos más activos encontramos muchos dedicados al *performance*, la experimentación y la interpretación, aunque con cierta carga nihilista; mientras que en los noventa, surgieron otros como Neza Arte Nel o Flujo Visuals, asociados al arte callejero con fuerte influencia de los grupos de los años setenta; por otro lado, destaca el surgimiento de grupos multidisciplinares que asumen sus proyectos como laboratorios y la preocupación social es canalizada hacia la acción para resolución de necesidades (vestido, muebles, casas) en situación de precariedad, como ejemplo tenemos a Torolab (1995); o Tercerunquinto (1996) que, por su parte, reflexiona y actúa sobre los procesos de circulación de las obras, buscando nuevos resquicios por los cuales deslizar las creaciones, concretamente trabajan alterando el espacio expositivo desde las bases mismas de la arquitectura.⁴⁰

La marginalidad de las acciones de estos colectivos, que se van transformando a través de los años, específicamente de aquellos orientados al arte correo, no fue un obstáculo para contribuir y sensibilizar, dentro y fuera del territorio nacional, sobre la situación compartida de los países en América Latina, así, las fronteras se expandieron, las conexiones entre los lugares se multiplicaron y la cartografía del mundo se transformó alimentada por las iniciativas solidarias, comunicativas y por los cambios de paradigma impulsados por el mundo de las comunicaciones, la globalización, la economía y la política.

⁴⁰ Perea, B., "Arte y acción colectiva", *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, Cit., pp. 34 – 37.

3.2 NUEVA CARTOGRAFÍA: TODOS SOMOS EL CENTRO

*La tarea del artista del futuro no es crear lo que llamamos "obras"
sino construir y cultivar territorios
que puedan relacionarse unos con otros. (...)
La red y el intercambio sustentan en un ámbito más amplio,
en otros contextos y en diferentes culturas, la presencia
y funcionalidad de una obra creada por una sola persona.*

György Galántai⁴¹

Así como se ha expuesto, el trabajo colectivo implica la configuración de espacios de intercambio y tiende a la internacionalización, en este sentido, un buen número de artistas, intelectuales y creadores de los diferentes países en América Latina extendieron sus áreas de influencia mediante la revisión conjunta de temáticas con raíces compartidas; las primeras muestras de ello se dieron durante las décadas de los años veinte y treinta cuando se generaron redes de intelectuales que mediante grupos de discusión, intercambio epistolar, publicación de artículos y encuentros, configuraron un espacio de opinión con talante latinoamericano, éstas han sido identificadas como *redes latinoamericanas de vanguardia*, que fueron estimuladas también por los flujos migratorios provenientes de Europa, a partir de los cuales entraron en contacto pensadores de ambos continentes y promovieron la reflexión interna sobre los modelos culturales nacientes en los países de América Latina.

Medio siglo después, en los años setenta, surgieron aquellas que algunos estudiosos han denominado como *redes de solidaridad continental*, en respuesta a la multiplicación de los epicentros de movimientos políticos represivos en la región y en consonancia con la tendencia que surge en torno al mítico Mayo del 68;⁴² en ambos momentos de la historia el germen de lo político incomodó al *establishment* y abrió nuevas maneras de asumir la realidad.

Esta tendencia permitió dar un vuelco a la estable localización del arte en una geografía determinada por territorios estancos, jerarquizados y delimitados físicamente, para dar paso a una cartografía donde la pluralidad de centros, el intercambio y las conexiones permiten la configuración de comunidades de sentido, ya identificadas desde la historia cultural.⁴³ Estas comunidades estarían conformadas por personas con intereses similares o con afinidades que las llevaran a entablar relaciones en torno a ideas o prácticas culturales comunes, independientemente de su origen geográfico, entablando así un nivel diferente de identidad que no corresponde exactamente al Estado – Nación del siglo XIX, ni a la dicotomía centro-periferia del siglo XX.

En el mundo actual es fácil identificar este tipo de asociación entre personas y colectivos en

⁴¹ Galántai, G., "El Jardín del Arte por Correspondencia", en Gutiérrez Marx, G., *Op. Cit.*, p. 235.

⁴² En los últimos años se está realizando una aproximación historiográfica a la expansión de un pensamiento en red en el arte latinoamericano, muestra de ello es la publicación del trabajo de once académicos, bajo la coordinación de María Clara Bernal, que se articula en ejes temáticos, el primero ha sido denominado "Redes latinoamericanas de vanguardia" (años 20 y 30), el segundo, "Redes de solidaridad continental: Arte, intelectuales y activismo político" (años 70 y 80). Ver: Bernal, M.C. *Redes Intelectuales. Arte y política en América Latina*, Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Los Andes/Connecting Art Histories, The Getty Foundation, Bogotá 2015, 648 pp.

⁴³ Roger Chartier, desde una perspectiva de la historia cultural, analiza los procesos de conformación de comunidades que otorgan sentido al mundo a partir del estudio de las prácticas lectoras del Antiguo Régimen, gracias a las condiciones compartidas de los sujetos lectores; si bien este modelo de interpretación se aplica a una realidad lejana en el tiempo, es importante considerar para esta investigación porque responde al cambio de paradigma del último tercio del siglo XX, en el que se le pide a la historia una revisión en los marcos de análisis. En este sentido, puede aplicarse al caso del estudio del arte correo, porque se basa en la superación de la conformación de comunidades a partir de un territorio, nacionalidad, o clase social, otorgando un papel fundamental a la construcción simbólica compartida. Chartier, R., *El mundo como representación. Historia cultural, entre prácticas y representación*, Gedisa, Barcelona 1992, 276 pp.

torno a identidades compartidas, como lo es también la conexión entre éstos gracias a las tecnologías de la comunicación que burlan las fronteras, sin embargo, en el siglo pasado, lograr el sentido de pertenencia a comunidades que trascendieran el territorio implicaba emprender un proceso que requería dinero y/o tiempo para encontrar a las personas afines, ya fuera mediante el contacto directo dado por los viajes, o por la conexión lograda a partir del consumo de bienes simbólicos –libros, exposiciones, música-, que ponía en contacto a los productores con los receptores (a través de la compra-venta, y de los agentes culturales que servían de intermediarios), o a los productores entre sí, en este último caso creando una red de intelectuales, artistas o pensadores.

En este marco, la práctica del arte correo se convirtió en una estrategia cultural disruptiva, porque no solo facilitó la conformación de estas comunidades gracias a los circuitos de comunicación, sino que rompió la barrera entre productores y receptores, cambiando la distribución de las funciones sociales en el espacio público, desafiando las normas tácitas de las instituciones que dictan a unos su papel de receptores y a otros de generadores de nuevas ideas para ser diseminadas.

En consonancia con todo esto es posible ubicar las ideas del filósofo francés Jacques Rancière quien habla de la existencia de un *común*, que podemos interpretar como el espacio de lo público, social, o colectivo; y un sistema de *reparto de lo sensible*⁴⁴, es decir una distribución de espacios, tiempos y prácticas en el conjunto social que limita la acción de cada participante de este conjunto a funciones otorgadas desde fuera.

Considerando entonces este *reparto de lo sensible*, vemos cómo los participantes de los circuitos del arte correo desmontaron esa distribución establecida *a priori*, alterando las estructuras invisibles que limitan la participación del individuo y la percepción que éste tiene sobre el alcance de su aporte al bien común, y que conllevan un distanciamiento de las personas con respecto a lo público en la medida que no se visibiliza el poder de cada uno como detonador de cambio.

De esta manera, retomamos el impacto político de esta práctica, y podemos ampliar el vínculo de la política y el arte hacia la estética, entendida como:

“Un sistema de formas que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”.⁴⁵

Es decir, ese espacio en el que se determina qué se debe hacer, ver, sentir según las competencias definidas para cada persona, o grupo social, es trastocado desde el arte correo, y otras prácticas conceptualistas que rompen con lo establecido, y a través de las grietas que deja su impacto se filtra el poder político de cada uno, convirtiéndose en el centro de las acciones de lo político, es decir, del espacio común, compartido.

Pero este poder individual se aminora si no se trasciende su esfera personal, entonces es

⁴⁴ Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009, p. 58.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 9 y 10.

cuando el trabajo en red se fortalece como mecanismo estratégico para garantizar el impacto. En ese sentido, las redes, como estructuras invisibles, pero necesarias, del trabajo colectivo adquieren toda su dimensión política, porque amplifican la acción individual y potencian mediante la conexión la configuración de nuevos espacios comunes, públicos.

Debido a la trascendencia de esta manera de activar lo político, es preciso aproximarnos a las características de esta estructura, base del arte correo, que se emparenta con la definición de rizoma, analizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari y las características que le atribuyen.⁴⁶

En primer lugar, se habla de los principios de conexión y de heterogeneidad, es decir, que cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro; aplicado a nuestro estudio, definiría la ausencia de jerarquías, tanto personales como geográficas, y cada participante/convocante de acciones por correo postal, independientemente del lugar donde se ubica, tiene la capacidad y libertad de asumir contactos desde/hacia cualquier parte del mundo, desde/hacia cualquier ocupación o profesión que ejerza, desde/hacia cualquier identidad o posicionamiento ideológico.

En segundo lugar, Deleuze y Guattari nos proponen el principio de multiplicidad, esto implica que no hay puntos ni posiciones, solo hay líneas que hacen proliferar el conjunto; esta característica puede entenderse como la esencia del arte correo, existe en la medida que hay tránsito, esa órbita invisible que traza cada envío en su trayectoria de un punto a otro es el verdadero fundamento de esta práctica, ese desplazamiento, la burla de los límites –físicos, geográficos, políticos- permite ahondar en formas de vida en las que el tiempo definen las relaciones y los espacios son contraídos y expandidos dependiendo de las distancias entre los diferentes puntos de la red.

Otro principio del rizoma, es el de la ruptura asignificante, es decir, “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas. Es imposible acabar con las hormigas puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya su mayor parte, no cesa de reconstituirse”⁴⁷, y ahí radica el poder de este sistema, es inagotable en la medida que cada participante es una célula que puede regenerarlo.

Finalmente, los principios de cartografía y calcomanía indican que un rizoma “no responde a ningún modelo estructural o generativo... tiene múltiples entradas” y según Pianowski, se vincula al arte correo en la medida que sus redes “están abiertas a innumerables canales y su actuación es totalmente adaptable a los más distintos deseos de sus participantes. El arte correo se presenta como el utópico universo donde todo está permitido y donde cualquiera puede transitar libremente”.⁴⁸

Esta estructura rizomática, y sus diferentes modelos de redes como las del arte correo, cuestiona no solo los operativos cartográficos, sino los flujos de comunicación por décadas definidos como unidireccionales (partiendo del centro a las periferias) y da paso a la comprobación de canales de información y creación multidireccionales, que superan la mirada eurocéntrica de

⁴⁶ Deleuze, G., Guattari, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia 1994, pp. 13 y ss.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Quien da visibilidad a la posible relación entre las características del rizoma con la práctica del arte correo es la investigadora brasileña Fabiane Pianowski en: “El arte postal en el arte contemporáneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky”, en *Revista Escáner Cultural*, junio 2007. <http://revista.escaner.cl/node/19>. Consulta: 8 de enero de 2014. V. también Pianowski, F., *Análisis histórico del Arte Correo en América Latina*, Cit., pp. 113 y 114.

la historia del arte del siglo XX y dejan testimonios como éste, sobre la realidad que surgió del contexto artístico de los años setenta en Ámsterdam:

“algunas formas más avanzadas del arte y la literatura que se estaban produciendo en Europa a principio de los años setenta no surgían de los sacrosantos templos de la cultura oficial europea, sino que estaban siendo generadas por los exiliados culturales que procedían de los países periféricos, tanto de Latinoamérica: colombianos, mexicanos, brasileños o argentinos, como de las periferias de Europa: finlandeses, checos, polacos o españoles”.⁴⁹

Estas palabras nos recuerdan que coexistían (hoy en día también y con una intensidad insospechada), *los centros y las periferias* en un mismo escenario geográfico, y que el ímpetu de las ideas/conocimiento que bullen gracias al contacto de población local con la fluctuante y la migrante, ha dinamitado el concepto de frontera como línea para transformarse en espacio movedizo, de acción y creación, transformando al mundo en un escenario de contactos, que será útil para la transformación social en la medida que éstos tengan un fundamento fuerte en el saber, la memoria, la justicia y el valor de lo diverso.

3.2.1 El poder político de la red y de la comunicación

Hemos propuesto la definición de *lo político* para aquellas ideas motor que generan cambio e impacto social, y hemos determinado que las estrategias utilizadas se convierten en el ejercicio de *la política*, un ejemplo de esto es el trabajo en red, éste altera la situación individual de personas ubicadas territorialmente y conforman un escenario múltiple, en el que se potencia el papel de cada individuo y su arraigo supera los límites físicos para ubicarse en un espacio donde la única frontera se dibuja en la manera de interpretar la realidad por el colectivo.

Es preciso también posicionarnos con respecto a lo que se entiende por *poder*, podemos analizar para esto la siguiente definición:

“El poder es la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder. El poder se ejerce mediante la coacción (o la posibilidad de ejercerla) y/o mediante la construcción de significado partiendo de los discursos a través de los cuales los actores sociales guían sus acciones”.⁵⁰

Ésta se inicia con una palabra clave para todo el entramado conceptual de la presente investigación: *relacional*, este primer concepto nos demuestra, una vez más, que la acción social (política, cultural, económica) se basa en el entramado de relaciones que se establecen, casi siempre jerárquicas, entre los miembros individuales o colectivos de una sociedad; y en el ejercicio de una posición privilegiada que permita influir en el resto del conjunto social, para lo cual se requiere de un sistema que legitime esa situación de privilegio ya que, en principio, no se le es permitido a todos alcanzarla; y esa legitimidad viene dada por un segundo proceso, asociado a *la construcción de significado*, es decir, a la elaboración de un sistema de ideas que permita dar contenido, interpretar y percibir la realidad circundante, a partir de valores, definiciones y papeles que se asumen deben ser desarrollados por cada

⁴⁹ Maderuelo, J., *Op. Cit.*, p. 193.

⁵⁰ Castells, M., *Comunicación y poder*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, p. 33.

miembro del conjunto.

En este sentido, entendemos que el poder, o la capacidad de influir sobre un conjunto social se basa fundamentalmente en difundir, y lograr calar en el pensamiento de las personas ideas que favorezcan los intereses y la ideología de algunos sectores, a través de múltiples canales de comunicación: culturales, periodísticos, intelectuales, políticos, objetuales, espacios de consumo de bienes materiales y simbólicos, entre otros; y en la medida que exista más posibilidad de control sobre estos canales, mayor será la efectividad en la transmisión de ciertos mensajes y la influencia en la definición de los parámetros en los que se mueve la sociedad.

Sin embargo, en estos entramados emergen y se activan otro tipo de relaciones, horizontales, que permiten hacer contrapeso a las actuaciones que se logran en las relaciones jerárquicas, y éstas también cuentan con medios para difundir otros sistemas de interpretación y de sentido, otorgándoles la posibilidad de entrar en los juegos del poder. Estos medios muchas veces están asociados al ámbito cultural y artístico, al margen de las instituciones, otras son las maneras alternativas de entender las relaciones económicas o cuentan con sistemas educativos no oficiales, mecanismos de integración vecinal, local, territorial; en ocasiones también han hecho uso de canales que permiten aumentar el radio de actuación, saliendo de sus fronteras, tendencia que se ha amplificado de manera exuberante con la creciente democratización en el uso de las tecnologías de la comunicación, desde comienzos del siglo XXI.

Y este entramado de relaciones, diálogos y acciones en apariencia inofensivo en comparación con los grandes procesos de la política internacional, da paso a la noción de *micropolítica* que orienta “una forma distinta de pensamiento y acción crítica en la sociedad de las comunicaciones, del espectáculo y del consumo del actual capitalismo avanzado”, y reivindica el poder de cada persona:

“No estamos ante los “grandes” temas de la política ni ante los grandes poderosos, en donde el otrora poder centralizado y jerárquico trabaja desde las cabezas de la autoridad, sino que miramos cómo se reproduce el poder en nosotros mismos, cómo penetran en la piel del propio cuerpo los discursos que configuran el mundo (...). La realidad está en lo micro inmerso en el “rizoma” de Deleuze, ese régimen de multiplicidades definido por la circulación de flujos o estados”.⁵¹

Este flujo de información, de memorias, de ideas, y la ruptura del sistema binario basado en el centro y la periferia, -proceso explicado con anterioridad que se basa en la dislocación geográfica de la cuna del pensamiento y la aparición en escena de la figura de *los otros*, como sujetos de la historia-, sumado al reconocimiento del individuo como actor principal de la realidad, no pasivo destinatario de políticas ajenas a su capacidad de acción/reacción, permite entonces “reemplazar ese esquema de contraposición lineal por una cartografía alternativa del espacio social, basada más bien sobre las nociones de circuito y frontera”.⁵² Esta condición histórica que ha definido la cartografía actual y las relaciones sociales,

⁵¹ Sáez Ibarra, M. B., “La leyenda del sueño. Revisión de la obra de Álvaro Barrios”, en: Álvaro Barrios, la leyenda del sueño. Una revisión retrospectiva, Sáez de Ibarra, M. B. (Curadora), Catálogo de exposición, Museo del Banco de la República, Bogotá, 2013, p. 28.

⁵² Rouse, R., “Mexicano, Chicano, Pocho. La migración mexicana y el espacio social del postmodernismo”, *Página Uno*, suplemento de *Unomasuno*, 31 de diciembre de 1988, pp. 1 – 2, citado en García Canclini, N., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México 1989, p. 292.

políticas, culturales y económicas de las últimas décadas, no solo se manifiesta en intenciones de igualdad, paz y justicia social, es más, existen cientos de comprobaciones casi terroríficas sobre el poder que se amplifica cuando se ejerce a partir de las redes, un ejemplo nos las presenta la historia de la región, la existencia de las llamadas *redes solidarias* y las aspiraciones transnacionales de unidad, surgieron como respuesta y oposición a planes de estado con fines represivos, a situaciones extremas entre las que se enmarca el llamado Plan Cóndor, que constituía en sí mismo el triunfo del trabajo en red de diferentes países de América del Sur, y tenía como fin instaurar mecanismos de vigilancia y represión entre los años setenta y ochenta del siglo pasado, persiguiendo la resistencia y disidencia de los regímenes políticos establecidos.

Es así como nos encontramos en un extremo el ejercicio del poder normatizado, legitimado por los gobiernos nacionales de los países, con presupuesto y un entramado institucional que garantizaría la vigilancia a todo aquel que se alejara de la doctrina y propiciara una transformación del orden social; en el otro, las redes de artistas, intelectuales y en general, de personas comprometidas con la realidad, que a través de prácticas cotidianas, sin recursos más allá de la creatividad y la fuerza del pensamiento lograron establecer un espacio de opinión para equilibrar y reivindicar derechos reconocidos desde 1948 como inalienables; ambos polos han utilizado estrategias políticas basadas en la comunicación, la colectividad, los circuitos y la red.

3.2.1.1 Algunas razones para trabajar en red

Para el caso del arte correo, el trabajo a partir de circuitos y redes ha permitido conocer y aprender de nuevas realidades. En la medida que los participantes provienen de diferentes contextos geográficos y culturales, la puesta en diálogo de aspectos concretos de la vida cotidiana ha permitido comparar, enriquecer puntos de vista y proponer alternativas de acción a situaciones límite.

“Los vínculos personales influyen compartiendo ideas que reafirman o modifican nuestros pensamientos, luego cada uno los aplica como puede dentro de su ámbito personal. Tener personas a los que consultar o con los que debatir cuando se tienen similitudes contrastadas anteriormente es importante para solventar nuestras dudas”.⁵³

Así como lo recuerda el *mailartista* José E. Antón, esta dimensión personal es básica para lograr fortalecer al individuo como centro detonador del cambio, es una actitud política el querer conocer la visión del que está fuera.

En este sentido, los testimonios más interesantes, a nuestro entender, los hallamos en el caso de los *mailartistas* de Europa del Este, estos nos demuestran el impacto que tuvo en sus vidas el arte correo y la interferencia que éste suponía para los regímenes en los contextos rumano, húngaro y polaco, entre otros:

“A finales de 1989 recibí una carta de un crítico de rock finlandés que acababa de visitar a

⁵³ Entrevista a José Emilio Antón, 8 de julio de 2016, vía *e-mail*, por la autora.

un amigo común en Rumania. Me escribió para contarme que mi corresponsal rumano no sabía nada de mí desde hacía tiempo, y se preguntaba si la causa era la censura del gobierno rumano o porque no tenía tiempo para escribirle. Después de contarme las circunstancias en su país (“También se necesita permiso si se quiere que haya más de cuatro personas en una habitación al mismo tiempo, sean o no sean rumanos”), me explicó que: (...) puedes entender cuánto significa para _____[nombre que no se menciona en la cita original] y para otras personas de la red postal en Rumania, permite estar en contacto con el exterior. Pero la policía secreta confisca todo lo que no entiende, incluso si no es claro que sea en contra del régimen. Así que no importa si es algo político; si no están seguros, lo paran. _____[nombre oculto] está preocupado por si no has recibido sus cartas y quiere que sepas que él siempre responde a tus cartas y seguirá haciéndolo aunque parezca que no es así”.⁵⁴

Para el caso de Hungría, uno de los *mailartistas* cuenta alguno de los casos de censura:

“(...)En una carta fechada el 12 de diciembre de 1989, Gyorgy Galantai, uno de los artistas postales húngaro más activo, escribía sobre el catálogo que adjuntaba: Me complace poder enviarte -seis años después- este ejemplar de Commonpress Hungary. Aunque este catálogo se acabó de imprimir en enero de 1984, debido a circunstancias políticas (la exposición se prohibió, yo estuve bajo control policial, mis colaboradores tenían miedo), solamente se pudieron hacer algunos ejemplares mediante fotocopia. Ahora, por fin en una República Húngara más abierta, puedo mostrar públicamente aquél material prohibido y editar el catálogo de Commonpress 51 como yo quería y con la calidad que yo pretendía”.⁵⁵

Y para terminar el recorrido por las voces europeas, recordemos a Pawel Petasz, artista polaco:

“La red de arte correo fue útil como una brecha para pasar la información a través del Telón de Acero. El arte correo en sí mismo probablemente tuvo poco efecto en la ruptura de la opresión comunista. Sin embargo, en un sentido más amplio el arte correo ayudó a liberar a los artistas polacos de un sentimiento de rechazo por el resto del mundo”.⁵⁶

Estas citas nos permiten poner en diálogo la realidad del contexto de Europa oriental, reflejado en estas voces, y el de América Latina que hemos analizado, solo para recordar lo que supuso para aquellos que debieron salir de países como Chile, Argentina, Brasil o Uruguay exiliados, citemos a Guillermo Deisler, quien desde su nuevo hogar decía: “(...) Desde 1979 tengo un tallercito en pleno centro [...] en un 3º piso, una piecita de 3x4 m con una linda ventana, pero sin agua y sin servicio higiénico... Es decir, todo esto hace que haga Mail Art y que los 10x15 cms sean, hoy en día, mi superficie de expresión, mi última esperanza en esta situación que no será siempre así”⁵⁷, refiriéndose a las dimensiones estándar de las postales a través de las cuales mantenía su actividad creativa y el contacto con el país de donde fue expulsado.

Aunque distantes geográficamente, desde ambas latitudes se recurrió a la misma estrategia de comunicación, con pequeños matices en sus fines, por ejemplo, podemos identificar que desde algunos países latinoamericanos se utilizaba el arte correo como medio de denuncia de acontecimientos, es decir, la mayor fuerza se ponía en los mensajes que salían y se

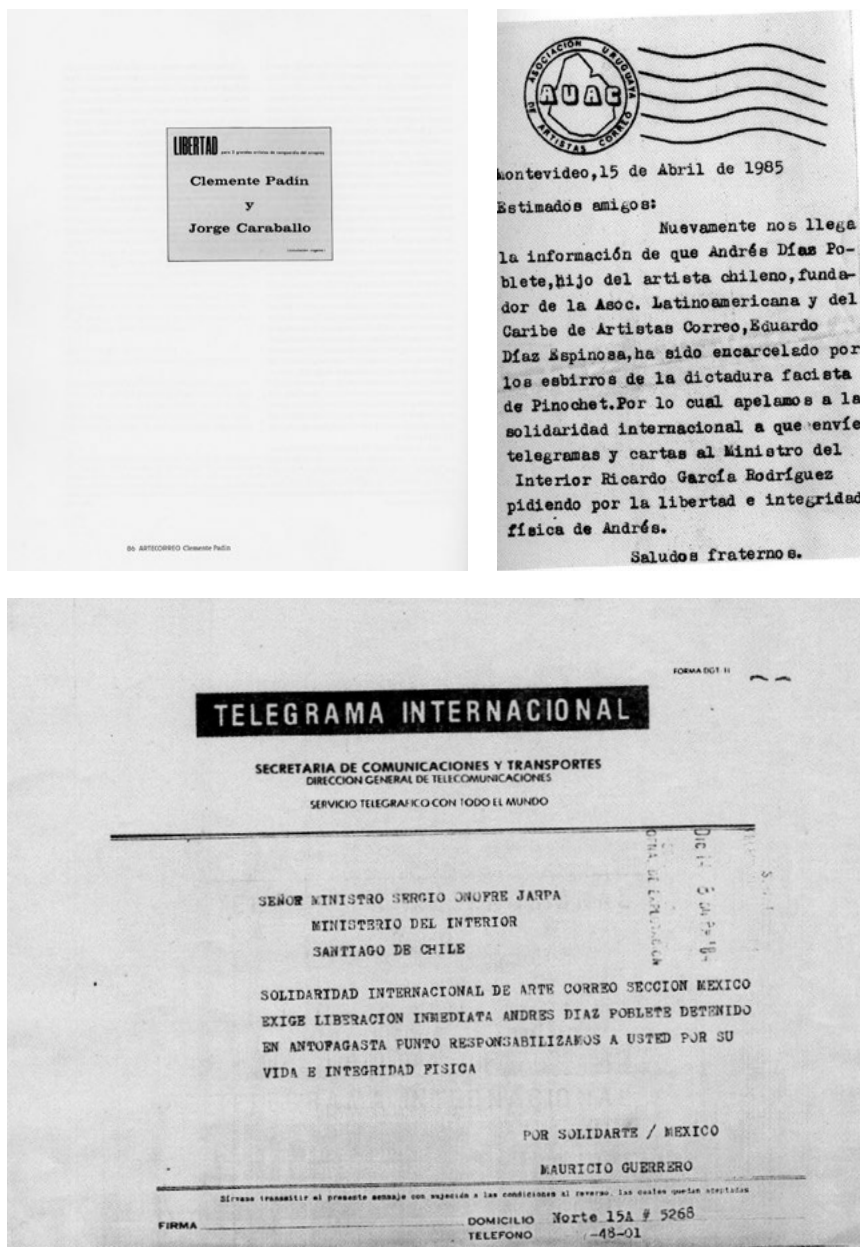
⁵⁴ Held, J. Jr., “Tres ensayos sobre...”, *Cit.*, p. 40.

⁵⁵ Held, J. Jr. *Ibid.*, p. 41.

⁵⁶ Pianowski, F., *Análisis histórico...*, *Cit.*, p. 121.

⁵⁷ Carta del 13 de mayo de 1984 de Guillermo Deisler a Edgardo Antonio Vigo, citada en “El proyecto *Sueño de paz universal*”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica...*, *Cit.*, p. 156.

amplificaban fuera del continente; mientras que para los artistas de Europa del Este, se convirtió en un vehículo que les permitió acceder a información, mantener contacto con occidente y romper el aislamiento en el que se encontraban, siendo de gran potencia los mensajes que llegaban a sus manos; a través de los envíos que salían y que recibían, aunque muchos de los cuales fueron interceptados y desaparecidos, se fueron gestando amistades, pero también imaginarios sobre otras zonas del mundo y tejiendo lazos que en momentos de tensión política sirvieron como presión internacional a favor de quienes se vieron afectados de manera directa.



Superior, de izquierda a derecha:

Fig. 95. Dámaso Ogaz, *Libertad para Padín y Caraballo*, inserción gráfica en el N° 17 de la revista *Artes Visuales*, editada por Carla Stellweg entre 1973 y 1981, Museo de Arte de México, 1978.

Fig. 96. Asociación Uruguaya de Artistas Correo, *Por la liberación de Andrés Díaz Poblete*, carta convocatoria, 1985.

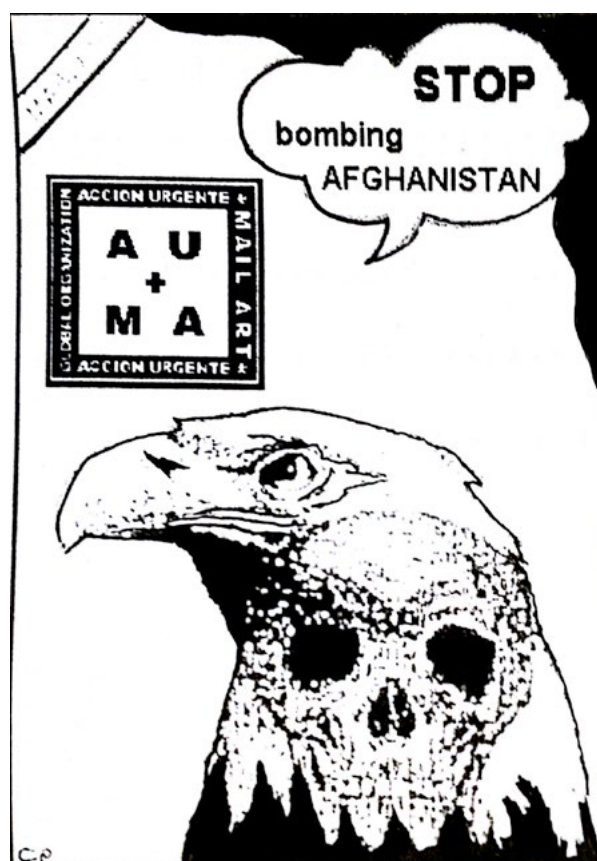
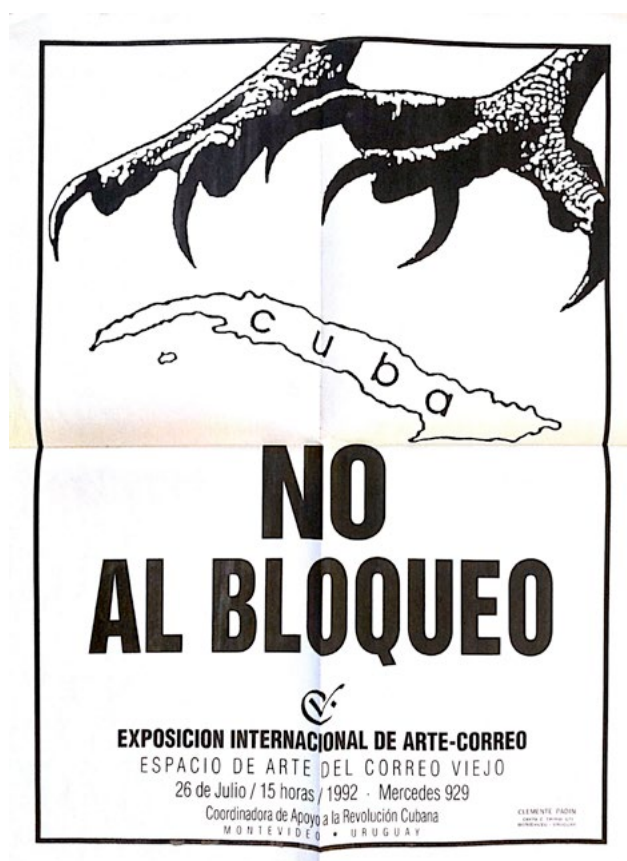
Inferior:

Fig. 97. Solidarite, *Por la liberación de Andrés Díaz Poblete*, telegrama enviado al Ministro del Interior de Chile, 1985.

En consonancia con esta posibilidad de apertura y amplificación de lo local, encontramos la opción de que a través de estos circuitos conectados se pueden mantener actualizados estos conocimientos sobre otras regiones, y sobre todo, identificarse con la realidad del *otro*, lejano, distante en kilómetros, pero no en el sentido compartido de lo vital. En palabras de Paulo Brusky: “Después me involucré en el arte correo a principios de los años 70, me di cuenta de lo que estaba pasando en el mundo gracias a mi correspondencia con otros artistas”.⁵⁸ Esta información ofrecía argumentos para la comunidad de *mailartistas*, que atenta pedía rendición de cuentas y se activaba cuando se presentaban casos de abuso de poder o violación de derechos, además, permitía recordar que los asuntos públicos son asuntos de todos, en los que se puede incidir con la visibilización, la ruptura del aislamiento, el debate y la acción.

Por esto, y como lo dice el escritor y crítico literario español, José Luis Campal:

“El mail art ha servido para poner el dedo en la llaga del embargo económico y la tenaza de asfixia política repetidamente ensayada por el imperialismo de los Estados Unidos contra Cuba; el mail art ha servido para llamar la atención sobre el caso tibetano o el Apartheid sudafricano, las escaramuzas residuales del colonialismo europeo en África o los insurgentes movimientos indigenistas en Centroamérica, como el mexicano de Chiapas”.⁵⁹



De izquierda a derecha:

Fig. 98. Clemente Padín, *No al bloqueo*, convocatoria, 1992.

Fig. 99. Colectivo AUMA, *Stop Bombing - Afghanistan*, convocatoria, 2001.

⁵⁸ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 197.

⁵⁹ Campal Fernández, J. L., “El mail art”, en Sousa, P. (Coord.), *Mail Art. La red..., Cit.*, p. 97.

La activación de estas alianzas en torno a temas específicos implica una actitud que será básica en la construcción de sociedades inclusivas, y que supone una razón más para trabajar en red, ésta es la de aprender a negociar, a construir en conjunto, a intercambiar conocimiento y a llegar a acuerdos que incidan en la realidad.

Si nos ubicamos en el mundo del arte, debemos recordar que “el sentido de la obra está en perpetua negociación y en una relación de intertextualidad abierta con múltiples y cambiantes estratos discursivos y diferentes niveles de interpretación y acción”,⁶⁰ esta flexibilidad se incrementa cuando la práctica creativa en sí misma se fundamenta en el intercambio permanente ya que la entrada y salida de narrativas al espacio común, que se construye en el tránsito de los mensajes del arte correo, influye en la forma como el poder individual se amplifica y trasciende la proyección personal hacia el colectivo.

Los discursos mutables y diversos, que surgen de la práctica de *envíos* de los *mailartistas* a partir de la cual se dinamiza el debate en el espacio compartido, fue tomando un lugar en la opinión pública, haciéndose valer como un nuevo espacio con poder –diferente al que ocupan los medios de comunicación tradicionales- de transformación, a partir de la construcción de sentido alternativo al hegemónico y de su difusión a través de canales diversos.

Pero este avance no ha sido sencillo ya que en los medios de comunicación tradicionales -radio, televisión y prensa-, los baluartes de la opinión pública: hacedores de noticias, editores, redactores, entre otros, han conformado un colectivo que en sí mismo responde a intereses definidos, partidarios, económicos o ideológicos, en el que no tiene cabida los ciudadanos, a quienes se les reserva su lugar como espectadores.

Recordemos que en los años setenta hasta entrado el siglo XXI, la incidencia de otras voces en los espacios de opinión solía venir del mundo de los intelectuales, pero éste adolecía también de la falta de implicación de la gente común, siendo entonces, las prácticas conceptualistas, al margen de lo institucional, desde donde se alzaron voces disidentes y conectadas, que actuaron usando la estrategia de la contrainformación, activando el pensamiento crítico y ofreciendo información invisibilizada por el *establishment*, en las que el *espectador/receptor* pasó a ser protagonista; en el marco de estas prácticas, con alcance transnacional, se inscriben quienes a través de los medios de comunicación resquebrajaron el poder unitario, y mediante nuevos programas radiales, publicaciones o el uso del espacio público lograron incluir en el debate público información silenciada.

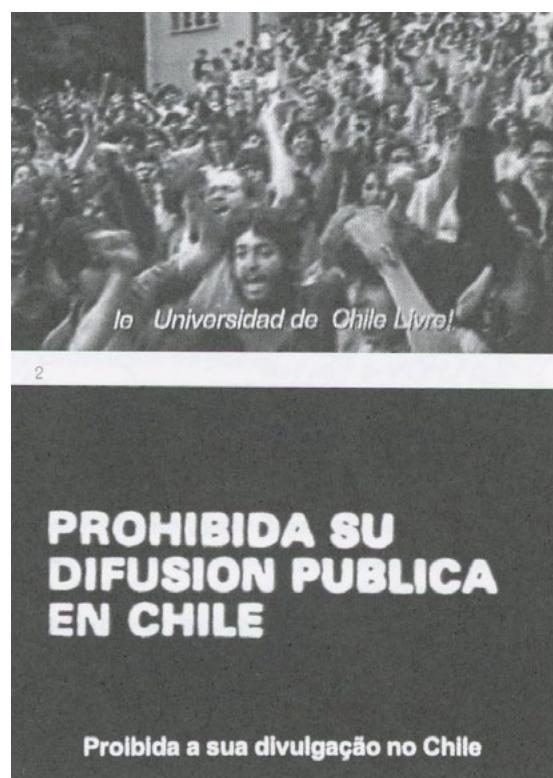


Fig. 100. *Teleandlisis* (noticiero clandestino chileno), fotogramas, 1984 - 1989.

⁶⁰ Borja-Villel, M. (Director del MNCARS), “¿Pueden ser los museos críticos?”, en *Carta*. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, primavera – verano 2010, Nº 1, Madrid, p. 1.

Sobre esto, podemos citar el esquema teórico planteado por U. Carrión:

- I. El poder político permite que una cultura imponga unos símbolos sobre otros
- II. La comunicación, los medios, influyen en el éxito/fracaso de los productos culturales
- III. Los artistas no puede influir en la imaginación colectiva tal como es construida/manipulada por I, pero los artistas pueden manipular II para trascender/superar los afectos de I".⁶¹

En su propuesta se ve con claridad la influencia que se logra si se trabaja con/desde los medios, generando redes, ya que la opinión pública tiene el poder de marcar parámetros de interpretación de la realidad, y si este proceso se inicia con una idea que toma forma en la palabra/la imagen y se difunde en actos comunicacionales plurales termina por afianzarse en el pensamiento y las prácticas sociales de quienes participan de esta esfera.

Esta cualidad de la comunicación, en relación con el poder, se ha visto potenciada por las tecnologías actuales que añaden a este vínculo dos elementos clave y diferenciales con respecto al arte correo y a otras prácticas de finales del siglo XX, éstos son: la velocidad y la masificación.

Con respecto a la velocidad, tal vez sea vano decir que para que las acciones de hoy en día tengan impacto, se deben comunicar en tiempo real, se acabó la espera y la expectativa, las cosas pasan ya y desaparecen prontamente, rasgo llevado al extremo por algunas de las aplicaciones de la telefonía móvil y otros dispositivos de comunicación que favorecen la acción inmediata en las redes sociales, y desde luego, por las políticas comunicacionales de los grandes medios.

Esta característica está haciendo que los niveles de reacción, frente a decisiones autoritarias o acontecimientos con proyección histórica, sean muy altos en cuanto al tiempo entre que transcurre el hecho hasta que el conjunto social responde, pero que a largo plazo éste cuenta con poca capacidad de incidencia al no ser rentabilizada la respuesta emocional inicial por parte de colectivos organizados o que puedan actuar sobre las bases de un sistema que supera hoy en día la capacidad de la acción social. Es decir, el poder de reacción, de poner los hechos en cuestión y de ofrecer alternativas está en manos de la gente común, y esto ya es un primer paso para el cambio; sin embargo, a la hora dinamitar las bases de sistemas injustos y excluyentes la cuestión se dificulta más, porque la opinión, la palabra y las ideas no están permeando los espacios de decisión en cuanto al manejo de los capitales y las entrañas de los mercados, otro poder decisivo en la conformación de los marcos sociales en los que nos movemos.

Con respecto a la masificación de los mensajes, que en un mundo tendiente a la globalización corre el riesgo de anular la diferencia y las particularidades, es preciso decir que el volumen de información al que estamos expuestos actualmente, y la respuesta masiva, más o menos profunda, frente a la realidad tiene una doble lectura.

Por un lado, está dificultando a los representantes del poder político mantener el control frente a unas comunidades que trascienden las fronteras y se arman de información para hacer presencia crítica; por otro lado, el ejercicio del poder económico sobre la población a

⁶¹ Maderuelo, J., *Op. cit.*, p. 222.

la hora de promover respuestas masivas en torno a valores individualistas, de éxito material, de promoción del estatus y las jerarquías (rico/pobre, joven/viejo, exitoso/perdedor, norte/sur, entre otras) facilita el incremento de posiciones reaccionarias que al responder a una sola voz, unificada y deslocalizada, también interfiere en los procesos de transformación. Es así como se vive en una tensión que solo la perseverancia y presencia en el ámbito de lo común y lo público podrán, algún día, dar un vuelvo a la realidad como la conocemos hoy.

Y es en este panorama global donde ubicamos al arte correo, porque éste ha sido un sistema alternativo de comunicación, de acción y creación que, estudiado en perspectiva, se ha convertido en un eslabón más de la cadena histórica, en la que el ser humano se ha valido de los medios y las tecnologías que han existido en las diferentes etapas para mantener la conexión con sus pares lejanos, y consolidar comunidades de tendencias ideológicas y políticas dispares.

Siempre hemos vivido en un mundo interconectado, la diferencia radica en el alcance de esas conexiones en cuanto al tiempo, el espacio y la incidencia política, cuya capacidad de transformación volverá a ser contundente y decisoria en la medida que lo local se amplifique, no se diluya, el conocimiento se implemente, no se almacene, la identificación con el *otro* supere el valor de lo material y se convierta en un verdadero proceso de autoconocimiento, y los medios de comunicación (tradicionales, nuevos y alternativos) vehiculen diversos modelos interpretativos de la realidad.

3.2.2 El arte correo, un sistema socio-artístico

En este marco deslocalizado en el que las fronteras son flexibles, los centros variables y las conexiones infinitas, vale la pena pensar en posibles estructuras sociales que funcionen de manera independiente al orden establecido por límites geopolíticos, por esto proponemos definir el arte correo como una de estas estructuras en la medida que ha conformado un sistema socio-artístico, aunque alternativo, en el que coexisten actores de procedencias diversas, en espacios volátiles y donde se establecen relaciones a través del arte y la comunicación que se fundamentan en una agenda propia de temas de interés común.

El concepto socio-artístico, ya fue mencionado en un texto fundacional de las prácticas conceptualistas y colaborativas de los años setenta:

“El Colectivo, grupo mexicano de artistas, se definía a si mismo como promotor de “prácticas socio-artísticas” orientadas a respaldar, colaborar y articularse con organizaciones populares democráticas que luchan por la libertad política y económica en su país”.⁶²

En esta ocasión, se hacía alusión a la importancia otorgada al arte como práctica mediadora de relaciones sociales y estrategias políticas, aunque la orientación es diferente a la que se pretende exponer aquí, estas palabras confirman que los mismos protagonistas actuaron con la convicción de asociar el arte con la toma de posición frente a la realidad; en ese marco, las normas tácitas que voluntariamente asumieron en la práctica del arte correo fueron dando forma a este sistema que debe ser visibilizado a partir del territorio en que ha habitado la

⁶² Espinosa, C., Zúñiga, A., “La disidencia y el Estado”, en *La Perra Brava... Cit.*, s/p.

comunidad que ha construido, y que está en consonancia con el pensamiento de Walter Zanini, el entonces director del Museo de Arte Moderno de São Paulo:

“El arte correo pertenece a esa clase de sistemas que rompe las barreras que separan los niveles del arte y de la vida... la comunicación por correspondencia postal se convertirá en un elemento importante para la conciliación y expansión de dicha conducta autónoma... Significa un paso hacia delante en la democratización de las actividades, dirigido al cuestionamiento efectivo de las exigencias burocráticas y... es un factor que contribuye a la formación de una nueva cultura”.⁶³

3.2.2.1 Territorio y comunidad

El arte correo cuenta con un territorio propio, éste está delimitado por los desplazamientos de piezas e ideas, un territorio sin fronteras, sin idiomas oficiales ni aranceles, un territorio efímero, cambiante, un espacio que se delinea a partir de los recorridos que se describen en la medida que hay movimiento de mensajes.

En este espacio no hay centros que asuman liderazgos jerárquicos, cada zona de salida o recepción es un centro en sí mismo desde donde se opera la conexión con otros, y la cartografía resultante es invisible pero no por ello inexistente, la unión de todos los puntos y la frecuencia de las comunicaciones permite representar el territorio, sin embargo, la infinidad de circuitos y órbitas trazadas hacen inviable esta idea, que en último caso sería cartografiar las relaciones humanas. Solo nos queda imaginarlo, trazarlo a partir de fragmentos y huellas.

En este espacio han coexistido y convivido voces provenientes de diferentes latitudes que se *enredan* conformando los circuitos de arte correo, reconocibles por un hecho, el de la diversidad. Este rasgo se garantiza por la posibilidad de libre asociación de cada persona interesada a estas redes, artistas y no artistas, personas que aunque no se conocen personalmente comparten la intención de participar en el espacio de lo público a partir de la creación, con la convicción que frente a las preguntas cotidianas y trascendentes de la realidad no existe una única respuesta.

Estas personas han ido construyendo su propia comunidad, en la que las prácticas cotidianas se han confundido con grandes gestos políticos:

“ (...) El reconocimiento y puesta en valor de la diferencia. (...) La inclusión en los circuitos era abierta, asistemática, espontánea y permanente: había que atreverse a pronunciar el mundo, construir el mensaje y multiplicarlo, usando todas las características del medio postal. (...) había que atreverse a llegar a las oficinas de correo, aceptar las reprimendas o compartir el asombro con el encargado de vender las estampillas o timbrar. Había que disfrutar la espera, convocar la llegada del cartero, compartir la maravilla de lo insólito, contestar y realimentar. Un arte invisible. Una cartografía sentimental. Una red de hilos sueltos. Muchas redes flotando para abrazar, proteger, amar”.⁶⁴

⁶³ Citado por Edgardo Antonio Vigo, “The state of Mail Art in South America”, en Crane, M., Stofflet, M., *Correspondance Art...*, Cit., p. 350.

⁶⁴ Gutiérrez Marx, G., *Arte correo y memoria, sobrelavida*, Catálogo de la muestra realizada en la Sala A del Centro Cultural Malvinas de La Plata, del 3 al 30 de junio de 2005, en *Boletín Oficial del Taller del Sol* http://boek861.com/archivos/1_mailart/Arte%20correo%20y%20memoria.pdf. Consulta: 26 de febrero de 2013.

Y en esas palabras de la *mailartista* argentina, Graciela Gutiérrez Marx, reencontramos el valor de esas acciones cotidianas, casi imperceptibles en medio de actos rutinarios, que fortalecían el sentido de pertenencia e identidad con respecto a los otros nodos de las redes; incluso, en estas palabras encontramos alusiones a sentimientos que en ocasiones sirvieron también como aglutinantes de la comunicación.

Además, estas comunidades se basan en el sistema de información que les dan sentido; pero sobre todo, construyen una agenda propia de asuntos de interés, ya que los temas de las convocatorias son decididos por cada uno de los miembros del sistema, que además no tiene límites temporales, no hay leyes más allá de la democratización de la creación, la ausencia de jurados, de jerarquías, de instituciones legitimadoras.

Y la única moneda de cambio en este sistema son las piezas artísticas que motivan el diálogo y dan cuenta de la presencia/ausencia de cada emisor/receptor, piezas que no son vendibles, pero que para existir requieren de un sistema de distribución particular que la enriquezca en la medida que se difunde, “el sistema postal es lento, inseguro, raro, complicado, ineficiente, incontrolable, a cambio ofrece juego, invención sorpresa”,⁶⁵ y ofrece memoria, porque estas piezas hablan de un tiempo y de una historia compartida.

En este marco de interpretación, vamos a analizar el proyecto de arte correo promovido por los artistas mexicanos del Colectivo-3, que tuvo como objetivo inicial el de saludar el proceso de la Revolución Sandinista en Nicaragua emprendido en 1979 que puso fin a la dictadura de la familia Somoza, y que fue recibido con interés porque:

“Nicaragua, una pequeña nación inmersa en la primordial tarea de rescate y reclamo de su propia identidad y soberanía, en ese momento, se transformó en un tema y un paradigma tanto en su territorio como para artistas internacionales”.⁶⁶

El análisis de este proyecto, titulado *Poema Colectivo Revolución* (1981), nos permite comprender el alcance de este territorio sin fronteras, del que hemos hablado, de estas comunidades que se estructuraron en torno a una idea. En esta ocasión la provocación detona en México (desde donde se piensa en Nicaragua), pero el alcance es mundial, y

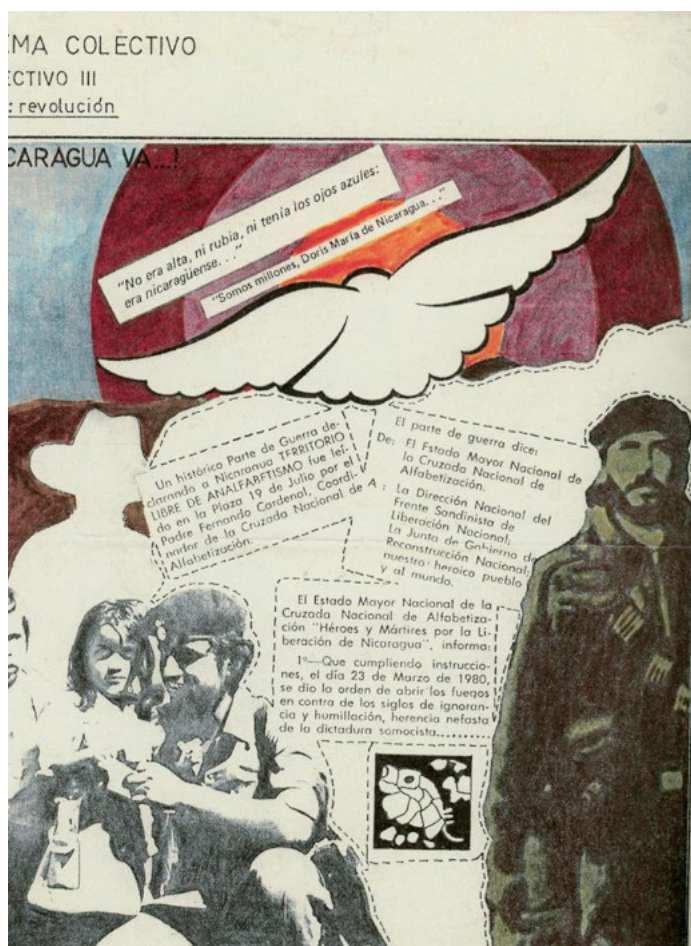


Fig. 101. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Colectivo III, 1981 – 1983.

⁶⁵ Carrión, U. *El gran monstruo...*, Cít., p. 134.

⁶⁶ Nogueira, F., *Revolución: Un Poema Colectivo. Potencias Poético-Políticas de la Red de Arte Correo III**, en: http://post.at.moma.org/content_items/440-revolucion-un-poema-colectivo-potencias-poetico-politicas-de-la-red-de-arte-correo-iii. Consulta: 13 de marzo de 2016.

las perspectivas recogidas en las obras enviadas por artistas de muchos rincones demuestran la contundencia de la propuesta.

El territorio de esta convocatoria se puede ubicar en el marco de la utopía, que se construye en torno a tres conceptos que por separado tienen una contundencia irrenunciable como estrategias de transformación y que juntos ofrecen una puerta hacia el imaginario de una sociedad diferente: *poesía/poético, colectivo, revolución*.

“Creemos que el *Poema Colectivo Revolución* como cuerpo semiótico, conjunta un mosaico ideológico internacional, cuyas variantes pueden ser de utilidad para matizar criterios y estrategias en torno al internacionalismo artístico y cultural. En México, hoy, consideramos que la poesía visual puede significar un *acto revolucionario*, tanto en términos estéticos como para potenciar las capacidades significantes de las mayorías trabajadoras, en su gráfica, su prensa y la comunicación popular”.⁶⁷

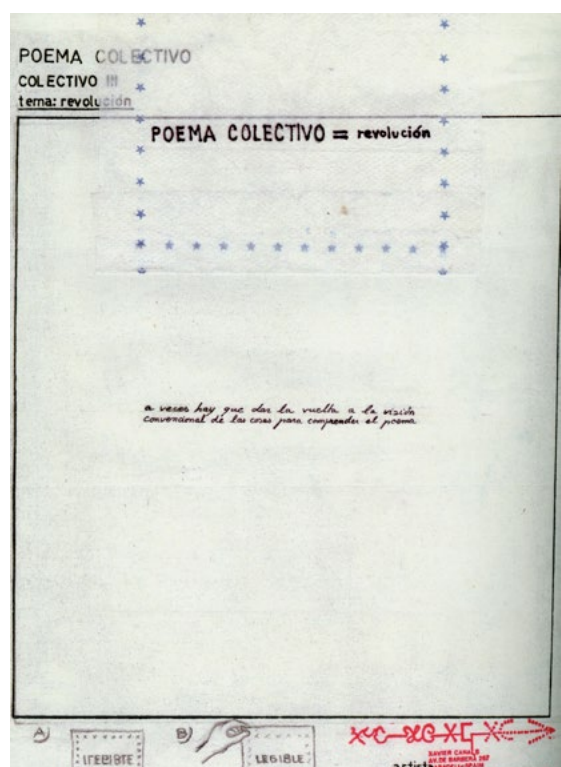


Fig. 102. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Xavier Canals, España, 1981 – 1983.



Fig. 103. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Samuel Feijóo, Cuba, 1981 – 1983.

A nuestro entender, los efectos del proyecto superaron lo que el Colectivo-3 sugirió inicialmente según estas palabras. Trascendió el internacionalismo artístico y cultural, robando terreno a lo político; el concepto *revolución* superó la mirada marxista de la lucha de clases, y desde

⁶⁷ Catálogo de la exposición Poema Colectivo Revolución en la UAM Xochimilco en mayo de 1983. Apud Zúñiga, A., Espinosa, C., “Poema Colectivo Revolución”, en Marcín, M., *Artecorreo*, *Cit.*, pp. 189 - 190.

luego, la imagen buró los límites de la gráfica y la comunicación popular⁶⁸, fue mucho más sutil porque cuestionó la estructura misma del pensamiento lineal.

Y si queremos buscar un lugar en el mapa para encontrar este *Poema Colectivo*, entonces debemos extender la mirada hacia México, pero también a Venezuela, Chile, El Salvador, Estados Unidos, Australia, Arabia Saudita, Francia, Italia, Inglaterra, España, Países Bajos, Yugoslavia, República Democrática Alemana, Alemania Occidental o Cuba... entre muchos otros lugares.

Es esa ubicuidad, geográfica y utópica, la que hace que, como dice Fernanda Nogueira sobre el *Poema*, “la memoria de esta experimentación política nos pertenezca a todos”⁶⁹; o por lo menos a todos los que busquen en el encuentro, y la diferencia, maneras de acercarse a la realidad histórica, artística, cultural.

Este sentido de identidad se despierta además, porque se mueve en este territorio definido por Zanna Gilbert como *translocal*, que en el contexto de los modelos colaborativos de los años setenta y ochenta permite “la expresión de lo particular y lo local, al mismo tiempo que propaga un sentido de metas y valores artísticos e ideológicos compartidos, más allá del contexto geográfico. (...) un modelo comunicativo que suspende o relega los conceptos cartográficos del espacio (...)”.⁷⁰

A partir de esta localización, fuera de los límites físicos, se construye su otra dimensión, la poética, y ésta se encuentra en la creación conjunta de todos los llamados a participar de la iniciativa, interesados en aportar su propia definición de lo que supone la revolución, *cambio profundo de las estructuras*, pero también *la acción y el efecto de revolver o revolverse*, y según los fragmentos del poema: la acción de resistir desde la marginalidad, de transformar el cuerpo en espacio de confrontación, de identificarse con el otro, etc.



De izquierda a derecha:

Fig. 104. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Graciela Gutiérrez Marx, Argentina, 1981 – 1983.

Fig. 105. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Enzo, Rosami, Italia, 1981 – 1983.

⁶⁸ En una entrevista realizada en el año 2012 por Fernanda Nogueira a Blanca Novoa y a Aaron Flores, miembros del Colectivo-3, ellos resaltarían que “en definitiva lo que representaba (meta)críticamente una revolución en términos amplios era la misma red de arte correo, por toda la transformación, la producción y la circulación descentralizada y la alternativa del trabajo artístico, al margen de los cánones de la obra única, genial e irreplicable, el mercado, las galerías, los jurados y demás, lo que implicaba a su vez una demanda fundamental por el diálogo y la participación”. En Nogueira, F., *Revolución: Un Poema Colectivo. Potencias Poético-Políticas de la Red de Arte Correo III**, en: http://post.at.moma.org/content_items/440-revolucion-un-poema-colectivo-potencias-poetico-politicas-de-la-red-de-arte-correo-iii. Consulta: 13 de marzo de 2016.

⁶⁹ Nogueira, F., *Revolución: Un Poema Colectivo. Potencias Poético-Políticas de la Red de Arte Correo III**, en: http://post.at.moma.org/content_items/440-revolucion-un-poema-colectivo-potencias-poetico-politicas-de-la-red-de-arte-correo-iii. Consulta: 13 de marzo de 2016.

⁷⁰ Gilbert, Z., *Op. cit.*, p. 93.

O la revolución, según G. Deisler:

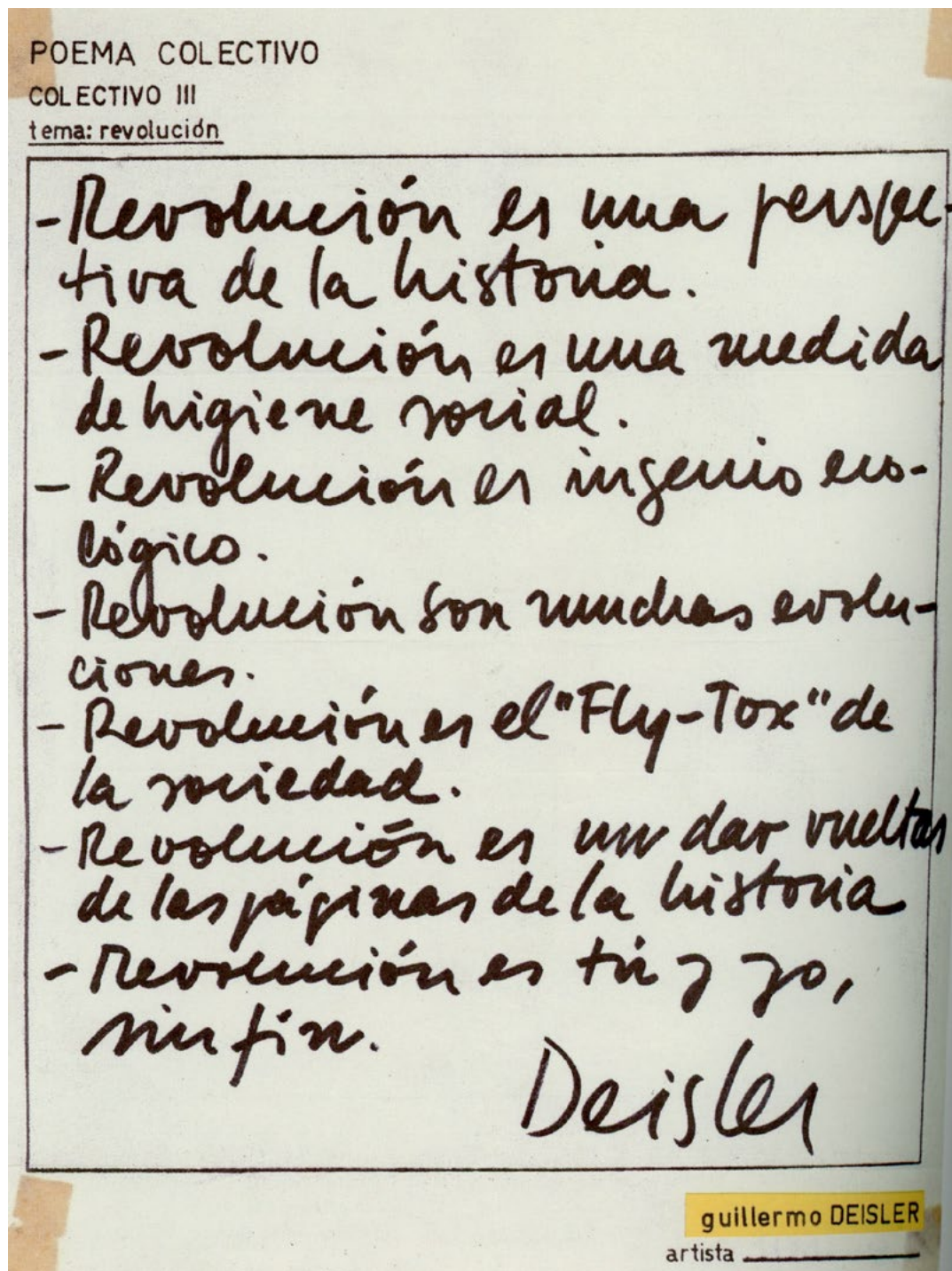
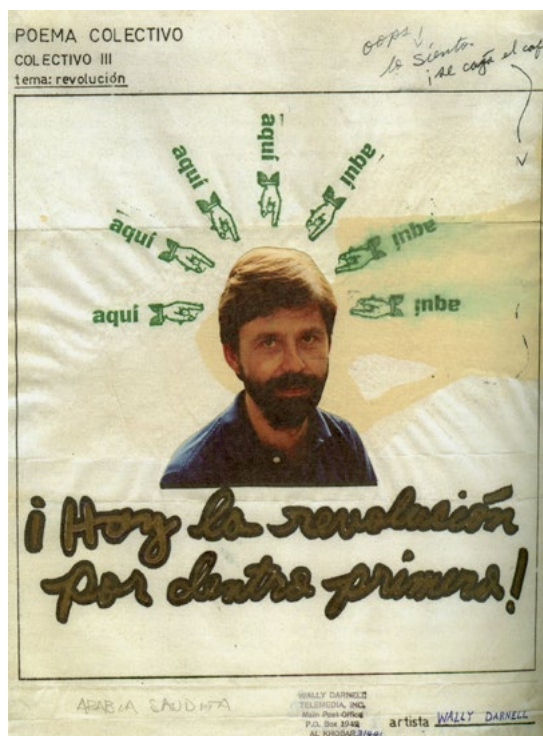


Fig. 106. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Guillermo Deisler, 1981 – 1983.

Estas fueron las revoluciones pensadas por cientos de artistas, las que podían hacerse desde una hoja de papel con un marco, una frase detonante, y un espacio en blanco para manifestarse. Y esto fue lo que pasó: no hubo un cambio profundo pero se *revolvieron* las estructuras culturales: ideas religiosas y políticas, estructuras sociales, liderazgos pendencieros, identidades sexuales, temas que fueron enfrentados con el público.



Superior, de izquierda a derecha:

Fig. 107. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: León Ferrari, Argentina, 1981 – 1983.

Fig. 108. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: MATA, Venezuela, 1981 – 1983.

Inferior, de izquierda a derecha:

Fig. 109. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Wally Darnell, Arabia Saudita, 1981 – 1983.

Fig. 110. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Carlos Zerpa, Venezuela, 1981 – 1983.

La poesía está en la acción, pero no puede haber transformación si no hay poesía. Aún así, el sueño se rompió. El saludo a la revolución sandinista se convirtió en prelude de un régimen que con los años tergiversaría sus principios. Los dos periodos de la presidencia de Daniel Ortega así lo demuestran, Ortega, después de ser presidente entre 1979 y 1990, asumió su segundo mandato en 2007, renovado en 2011, desde cuando ha ido consolidando un gobierno con talante autoritario. Asimismo, algunas imágenes del *Poema* como la dedicada al ex presidente de Estados Unidos Ronald Reagan nos hacen pensar en las recientes elecciones de uno de los países más poderosos del mundo, o la idea “*la revolution est ir(rêve)rsible*”⁷¹ que al parecer es antónima a la realidad.

Entonces, ¿Qué pasó con *le rêve*? ¿Y la utopía?

3.3 EL VALOR DE LO IMPOSIBLE

*“No hay arte y vida” decía Ulises, “solo vida”*⁷²

3.3.1 Fisuras y grietas

“Ya es el momento de separar el arte de las obligaciones ciudadanas. El lenguaje politizado y cargado de denuncia contra la violencia, está desgastado. Es el momento de dar paso a otros lenguajes y a otros contenidos”⁷³, estas son las palabras de Andrés Gaitán, comisario colombiano, quien dirigió la representación colombiana en la edición ARCO 2014, y comisario de la 8ª Bienal de Berlín 2014.

Si bien su comentario se contextualiza en el desarrollo del arte colombiano, la contundencia de sus palabras al separar la vida del artista a la del ciudadano nos permite ponerlo en diálogo con lo que estaba ocurriendo ese 2014 en la 31ª Bienal de São Paulo, donde se expusieron obras con contenido social y político, agrupadas en torno a la idea de *Cómo hablar de cosas que no existen... cómo luchar por cosas que no existen... cómo leer sobre cosas que no existen*⁷⁴, que responde al interés de los curadores de la Bienal de centrarse en “el presente y en modos de existencia menos aceptados dentro de una sociedad normalizada”. De esta manera, se congregaron artistas cuyas obras se convirtieron en “espejo de los conflictos y escándalos sociales y políticos del mundo actual”⁷⁵ conectados con temas centrales de la vida contemporánea: identidad, sexualidad y trascendencia.

Estas dos posiciones, ambas provenientes de la institucionalidad artística, reflejan la tensión existente entre especialistas y artistas con respecto al lugar que deben ocupar (o no) las prácticas artísticas con respecto a procesos sociales, políticos y económicos, tensión que surge tras la doble ruptura y tergiversación de la utopía de las primeras y segundas

⁷¹ Frase incluida en el *Poema Colectivo Revolución*, enviado desde París (Francia) por Philippe Cazal.

⁷² Gerber Bicecci, V., “La Odisea de Ulises Carrión”, en Marcin, M. (Coord. y com.), *Artecorreo*, Cit., p. 242.

⁷³ García, Á., “Bogotá, laboratorio del arte contemporáneo”, en *El País* - Edición digital e impresa, España, 27 de octubre de 2014. En http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/26/actualidad/1414321036_763214.html. Consulta: 27 de octubre de 2014.

⁷⁴ *Como reconhecer coisas que nao existem*. Guía de exposición de la 31ª Bienal de Sao Paulo, en <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2390>. Consulta: 20 de septiembre de 2016.

⁷⁵ Moraes, C., “Bienal de Sao Paulo. Cruda realidad”, nota de prensa en *El País*, 5 de septiembre de 2014, en http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/05/actualidad/1409939082_278096.html Consulta: 5 de septiembre de 2014.

vanguardias del siglo XX, y que debe ser abordada, no en busca de respuestas únicas sino para conocer los argumentos de quienes están a lado y lado de la cuerda, y que a nuestro modo de entender permanecerá activa porque responde a dos maneras diferentes de analizar la responsabilidad política y ética de cada persona, como miembro de colectivos sociales, más allá de su ocupación, vocación o formación.

No sin ironía, podemos decir que es cierto que a pesar de la perseverancia, el trabajo y las convicciones de millones de personas a lo largo de la historia, transformar la realidad no ha resultado tarea fácil, y esto pasa a nuestro entender porque no existe un único modelo del que podamos partir ni uno solo al que se pretenda llegar. La ilusión de conformar sociedades con capacidad crítica, de construcción y solidarias, basadas en la justicia social, la libertad y la garantía de derechos, es un modelo con matices infinitos, por eso, cuando muchos intelectuales y estudiosos se acercan a los planteamientos utópicos desarrollados desde diferentes espacios del arte, la frustración y la contundencia de la realidad presente los lleva a considerar el fracaso.

Las fisuras y grietas por donde se han escapado los *sueños* son narradas por escritores, teóricos y artistas, algunos testimonios de interés los encontramos en diferentes contextos: desde Chile, gracias a Nelly Richard, pasando por Colombia a través de la mirada de Carlos Granés⁷⁶, hasta México con las reflexiones de César Espinosa y Araceli Zúñiga, y éstos sirven como detonantes que permiten cuestionarnos sobre el valor de aquello que pareciera imposible.

N. Richard comenta que:

“El giro postmoderno ha señalado cómo ambos modelos – el arte del compromiso, el arte de las vanguardias – han fracasado en sus premisas utópicas – contestatarias debido a la fragmentación y al estallido de la totalidad social que, normativamente, le servía de fondo (de adhesión o de rechazo) a los discursos militantes y vanguardistas. Por un lado, se ha desgastado el fervor épico de lo popular y de lo revolucionario (...) Por otro lado, la vanguardia se ha museificado y su catálogo de transgresiones es parte hoy de lo que banalmente recicla la sociedad de las imágenes (del diseño, de la publicidad, y del espectáculo) mediante un proceso de estetización difusa del cotidiano que confunde la subversión de los estilos con las parodias cosméticas del mercado de los simulacros”.⁷⁷

En el texto se pone el acento en cómo los modelos artísticos se han resquebrajado en la medida que han cambiado las bases sociales sobre las cuales se asentaban. Los paradigmas se transformaron, el sujeto ya no es el mismo de principios o mediados del siglo XX, la historia, los valores, el concepto mismo de revolución, todo ha mutado, por esto, las propuestas que desde el arte se hicieran no tiene un suelo en el cual aferrarse y por eso han llegado a su fin, por lo menos tal y como se entendían hace unas décadas.

⁷⁶ Autor colombiano que se reviste de interés porque fue galardonado en 2011 con el Premio Internacional de Ensayo Isabel Polanco por su obra *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, donde defiende la tesis que “mientras las grandes revoluciones políticas del siglo XX fracasaron, la revolución cultural que las acompañó y que, aparentemente, debía cumplir un papel secundario o de legitimación simbólica, triunfó”. El jurado de esta edición estuvo presidido por el escritor español y filósofo Fernando Savater.

⁷⁷ Richard, N., “Arte y política. Lo político en el arte”, en Oyarzún, P., *et al.*, *Cít.*, p. 17.

Con mucha claridad lo expresa Granés: “La verdad es que ya *nadie cree* en el poder del arte para resolver problemas sociales”⁷⁸ y recuerda la lucidez de Marcel Duchamp, quien ya en la primera mitad del siglo XX entendía que: “ni el arte ni la poesía podían cambiar las estructuras de la sociedad. Lo único que se podría transformar era al artista”⁷⁹, idea que no es menor porque con el cambio del artista entraría también el cambio en los mensajes y las estrategias culturales con incidencia en espacios sociales, políticos y económicos.

Aún así, ese *nadie cree* es relativo porque muchos artistas y creadores se han mantenido firmes en la confrontación con los modelos hegemónicos, a pesar de que en el desarrollo de las formas artísticas el *gran monstruo*, por retomar la expresión usada por U. Carrión, ha absorbido todos los intentos de disidencia y de que se reconozca que:

“los dardos del arte crítico contemporáneo eran bastante inocuos. De ahí la sombra de falsedad que empezó a recubrirlo. El tic fustigador se repite con soporífera autocomplacencia en museos y galerías, impulsado por clichés sobre el rol social del artista. También porque es muy sencillo elegir un problema de marras, compendiarlo de forma tosca en una instalación, objeto escultórico o performance, y justificar sus problemas de factura, ejecución y calidad en que su fin no es complacer al espectador burgués sino denunciar el racismo, la exclusión, el hambre, la injusticia o cualquier otra objetividad que salta a los sentidos sin necesidad de descifrar crípticas denuncias artísticas. La verdad es que ya nadie cree en el poder del arte para resolver problemas sociales y los artistas no pretenden solucionar nada, así sus obras sean furibundamente rebeldes”.⁸⁰

Esta visión crítica con las expresiones artísticas que realmente han entrado a jugar un papel en las redes del poder, podría ser disgregada, porque esta percepción, radical y generalista, interfiere con las alternativas que, no solo desde el arte sino desde el lugar que cada persona ocupa en este entramado social e histórico, se pueden plantear para la transformación.

Ya desde 1971, se veía con escepticismo la acción social y política desde el arte, ciertos sectores intelectuales y artísticos institucionalizados desconfiaban de la importancia o el impacto de ciertas prácticas cuyo defecto no fue el de entrar complacientes en este mundo de élite, como se señala en la cita anterior, sino todo lo contrario, fue precisamente intentar salir de éste:

“(…) Se nos buscará pelea al objetar que los productos de los cuales estamos hablando son de mínima importancia, que no pueden tener ninguna repercusión sobre el sistema general del mercado, pero allí no reside el problema. Tal producción artística muestra demasiado bien de qué manera, inclusive simbólicamente, toda actividad estética crea problemas de orden económico y político sin tener necesidad de ubicarse a nivel de ideología y de programas revolucionarios”.⁸¹

⁷⁸ Granés, C., *El puño invisible*, Cit., p. 419.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 419.

⁸¹ Poinot, J.-M., “Artecorreo / Comunicación / A distancia / Concepto”, 1 nov. 1971 – París, texto incluido en el catálogo de Última Exposición Internacional de Artecorreo (1975), citado en Vigo, E. A., *Arte-Correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación*, autoeditado, La Plata, 1976, en: http://post.at.moma.org/content_items/456-comunicacion-a-distancia-los-escritos-de-edgardo-antonio-vigo-acerca-del-arte-correo. Consulta: 30 de junio de 2014.

A pesar de las críticas de entonces y de ahora, la verdad es que las prácticas creativas, teñidas de procesos sociales, permanecen activas, tanto dentro como fuera de la institución, con fines diferentes, tal vez algunos más individualistas y otros sociales; y para aproximarnos a éstas debemos ampliar nuestros parámetros de análisis, la vida es interdisciplinar, y desde esta visión que conjuga múltiples miradas nos será más sencillo identificar en aquello que aparentemente no vale, su verdadero significado.

En este sentido Hal Foster propone otra perspectiva desde la cual si bien acepta la imposibilidad de generar un cambio social desde el arte, advierte que en este espacio no se pueden “desconocer los contextos en los que circula, las resistencias o afinidades –más o menos cómplices- con un sistema que busca, en su pretendidamente democrática masificación, anular toda diferencia, adormecer toda posibilidad crítica, eliminar cualquier disenso”.⁸²

Este poder de aproximación al entorno desde una perspectiva crítica es ya una activación social, y con el fin de evaluar el éxito o el fracaso de las utopías socio-artísticas o políticas, que permean lo cultural, lo económico y otros ámbitos de la realidad, se propone revisar el grado de permanencia de éstas en el imaginario social, porque si bien su viabilidad puede demostrarse difícil, de ahí su carácter utópico, la perseverancia que se mantiene de generación tras generación demuestra que la misma reivindicación, por medio de la acción/creación, es de por sí, un objetivo cumplido.

En el contexto del arte correo podemos revisar algunas acciones y retomar el análisis de sus protagonistas con respecto al valor que tiene el insistir en temas que puedan parecer perdidos, el estar presentes y activos en el espacio de lo común. Recordando al colectivo AUMA y sus convocatorias sobre asuntos internacionales, podemos preguntarnos ¿Cuáles fueron las consecuencias de estos llamados?

Los miembros del colectivo reconocen que:

“el destino final de muchas postales enviadas será inevitablemente el tacho de la basura de algún funcionario burócrata... o quizás el rasero automático de alguna computadora programada para borrar todo mensaje intruso... pero aún así, la idea de un “bombardeo postal y electrónico” no deja de ser una acción de arte, con la cual los mail artistas seguimos reafirmando nuestro derecho a ejercer la creatividad y la solidaridad como una cuestión inmanente de principios, enraizados en la mejor tradición humanista”.⁸³

De la misma manera, comenta José Emilio Antón:

“(…) no paramos los bombardeos en Bosnia, ni salvamos a nadie de la silla eléctrica. Pero el apoyo a Amnistía Internacional contra la pena de muerte de muchos artistas sí fue importante. Plasmar el hambre en el mundo mediante la foto de los países ricos iluminados, que fue reutilizada por muchos artistas y proyectada en una Bienal de Arte en Ecuador, también lo fue”.⁸⁴

⁸² Novoa, S. “El contexto local...”, en Oyarzún, P., *et al.*, *Cit.*, p. 80.

⁸³ Convocatoria con el lema “Paz para Vieques” que invita a un “bombardeo” a la Casa Blanca mediante el envío masivo de postales. AUMA, junio 2000. En documentos del archivo AMMA – TDS. Sin datos.

⁸⁴ Entrevista a José Emilio Antón vía *e-mail*, por la autora, el 8 de julio 2016.

En esa misma línea, tal vez los bombardeos a Yugoslavia por la OTAN no iban a cesar antes por influencia de los intercambios de cientos de *mailartistas*, o a Pinochet no lo iban a extraditar por el activismo a través del correo postal, pero levantar la voz permite dar a conocer la presencia de quienes vigilan, atentos, de quienes creen que la realidad y la vida es de todos, de los que piensan que la comunidad genera redes que fortalecen sociedades y que, en el sentido en el que comenta Luis Camnitzer, responden desde un posicionamiento ético a la realidad, porque:

“Hoy, cuando desafortunadamente, el ser ético es el único instrumento de resistencia que nos queda, la acción activista puede parecer romántica y anacrónica, pero para mí es un tema que merece ser comprendido y que con suerte puede ser útil para la supervivencia”.⁸⁵

Y este activismo se genera en los espacios en los que cada persona participa, en el caso de los artistas, es el arte ese espacio, por eso no se puede negar el posicionamiento ideológico como ciudadano (miembro activo del Estado y titular de derechos) en el quehacer artístico, como tampoco en el quehacer del historiador, politólogo, economista y demás ámbitos de la vida.

Pero para muchos, este valor aún no es suficiente.

Y este desencanto frente a los retos del arte no se limitan al campo del arte correo, se han extendido por ejemplo, a otras prácticas conceptualistas de los años setenta, por ejemplo, Ana Longoni responde a la provocación de José Falconi⁸⁶, quien evalúa el alcance de El Siluetazo⁸⁷ en Argentina y comenta: “las acciones como el Siluetazo (...) no lograron que los desaparecidos en Argentina aparecieran con vida. El Siluetazo constituye la primera articulación de la tendencia más desafortunada de la cultura visual latinoamericana: dispositivos visuales impactantes sin arrastre político efectivo”.

Sobre lo que Longoni reflexiona:

“¿Qué se les exige a estas prácticas? ¿En qué asuntos radica su capacidad o eficiencia? ¿Puede endilgárseles su fracaso por su incapacidad de revertir – simbólicamente- las secuelas del horror del terrorismo de Estado? ¿O son parte de una más de las innumerables gestas que a lo largo de la historia se arriesgan a tratar de “debilitar la prepotencia de lo dado” y que tantas veces han sido derrotadas pero aún así reverberan sobre nuestro presente? (...) ¿Fueron sin embargo inútiles esas persistencias? (...) Tampoco resulta pertinente defender la “artisticidad” de esas prácticas en la medida en que sus intereses “van más allá de la convención artística, sobre todo de la convención artística que *surfea* cómodamente en un *mainstream*”.⁸⁸

⁸⁵ Camnitzer, L., *Didáctica de la liberación...*, Cit., p. 20.

⁸⁶ José Falconi es escritor, curador de exposiciones, e investigador peruano, adscrito al Departamento de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Harvard.

⁸⁷ Proyecto de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Se concreta con una acción colectiva realizada por primera vez en la plaza de Mayo, en Buenos Aires, en la tarde del 21 de septiembre de 1983. Esta acción consistió en exponer en el espacio público el registro fotográfico y documentación sobre las siluetas de los desaparecidos por la dictadura.

⁸⁸ Longoni, A., “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”, en Richard, N. (ed.), *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, Coloquio Trienal de Chile, Universidad ARCIS/Universidad Austral de Chile/Universidad de Playa Ancha, 2009, p 123.

Claramente ella ubica el poder de estas prácticas en el territorio de lo simbólico, y éste es la base para la construcción de sentido frente a la realidad. Además, es paradójico que quienes asumen que el arte es un espacio inútil para la transformación le otorguen tanta importancia en sus críticas, si se considera inútil, inmediatamente se desactivan las críticas, adquiriendo ese mismo rango de inutilidad que se le otorga al objeto en cuestión. Y mientras tanto seguiremos buscando y preguntándonos ¿Dónde encontrar o activar ese *arrastre político efectivo* que Falconi menciona?.

Hay un aspecto que dota aún más de valor a estas prácticas artísticas, además de los que ya se han expuesto: rehabilitar la importancia de la acción en territorio de lo público, favorecer la construcción de sentido colectivo, posicionar simbólicamente los temas más humanos en las agendas políticas, o configurar identidades; y esta es esta es la capacidad de construir o reconstruir la memoria, acción que el arte correo favorece en todo su proceso de creación y comunicación.

“Hay un aprendizaje de las alternativas, propuestas y experimentaciones del pasado así como una retención de las realizaciones actuales y una intención de recordar por medio de la documentación, archivos, etc. El Arte Correo voluntariamente aumenta el ejercicio de la memoria pero no de manera artificial, mnemotécnica, sino con una idea de auxilio, de rescate, de reserva del arte”.⁸⁹

La memoria también es un acto político, porque permanece presente aquello que desapareció, las historias personales, las historias de las comunidades y colectivos, y mientras se supere el olvido y la ausencia habrá oportunidad de cambio.

3.3.3 Y sin embargo, se mueve

Para nadie es novedad reconocer que las prácticas artísticas no han desmontado el sistema capitalista salvaje, no han dinamitado las bases de sociedades injustas, no han hecho volver con vida a los desaparecidos de las dictaduras ni han detenido los bombardeos en el mundo, pero si pudiera serlo reconocer que el espíritu de la reinvidación permanece activo, aunque se hayan abandonado, quizás, las grandes utopías, dejando espacio a las *micro-utopías de lo cotidiano* de las cuales nos habla F. Guattari:

“(…) así como pienso que es ilusorio apostar a una transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas, como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental” (...) La función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionales y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras. De ahí el actual interés por los espacios de intercambio social, donde se elaboran modos de sociabilidad heterogéneos.⁹⁰

⁸⁹ Doberti, M. P., “El arte correo como ritornelo. Una práctica artística en los límites, los márgenes y los cruces de cánones tradicionales”, en AA.VV., *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. X Jornadas CAIA. Centro Argentino de Investigaciones de Arte. Buenos Aires, 10 al 13 de septiembre de 2003, p. 67.

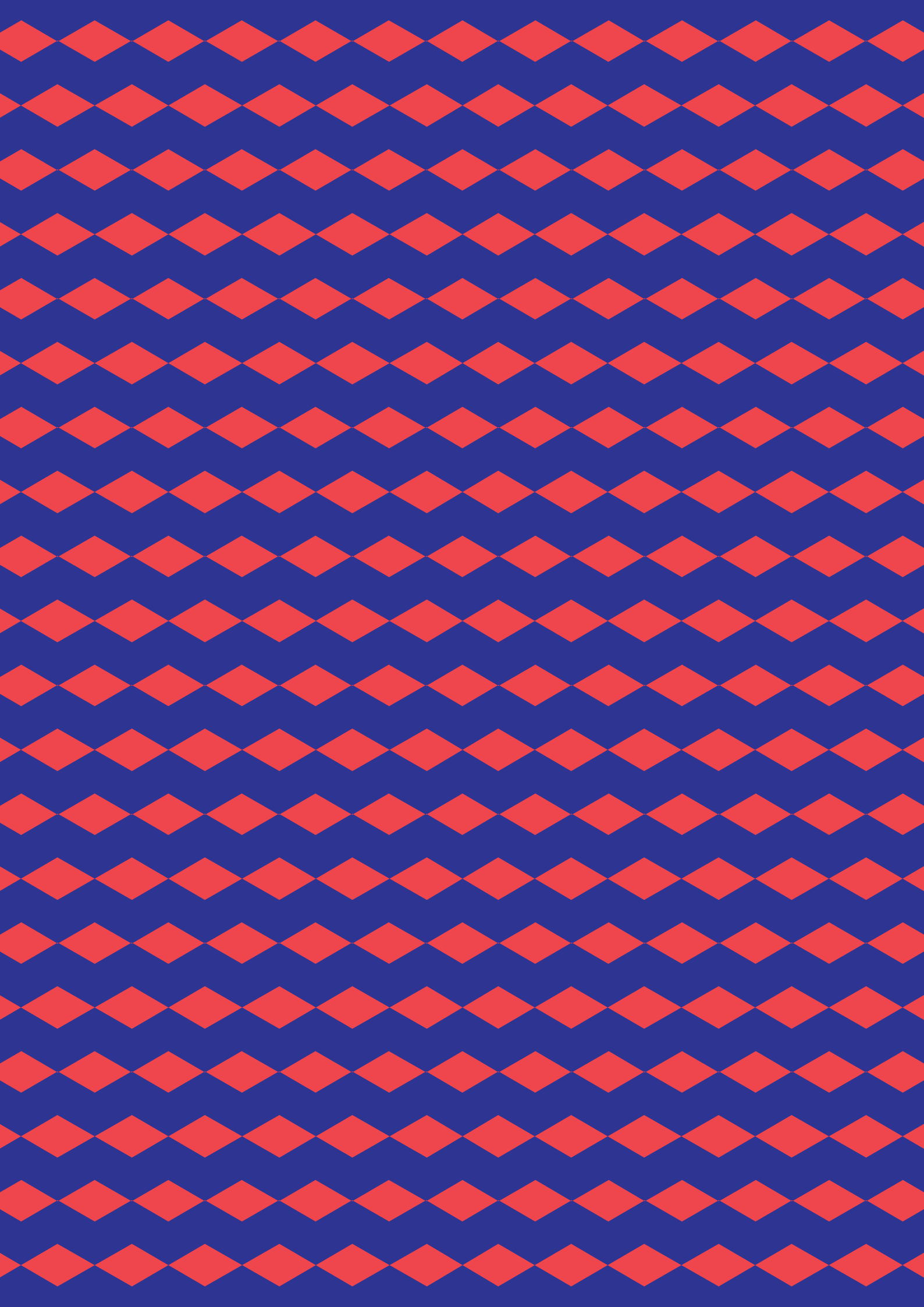
⁹⁰ Guattari, F., “La révolution moléculaire”, 10/18, París, 1977, p. 22, citado en Bourriaud, N., *Estética Relacional... Cit*, p. 35.

En esta cita encontramos algunas pistas para dar respuesta a los cuestionamientos que podemos hacernos con respecto al poder del arte contemporáneo, y al que ha tenido en las últimas décadas. Guattari se centra en la posibilidad de dar visibilidad a hechos y acontecimientos, a lo que se puede sumar, ideas disruptivas o nuevos modelos, y esa visibilidad se logra en la medida que se activen canales de comunicación, que él señala como espacios de intercambio.

Sobre esta idea se ha insistido a lo largo de toda la investigación que se presenta, por ser precisamente la comunicación la razón de ser del arte correo, y esa tendencia nómada que se enriquece en la pluralidad, por ello, se utilizará esta cita para cerrar el presente texto, recordando también, otra idea central inspirada en el trabajo que presentara hace unos años un equipo de la Facultad de Psicología de la UBA en torno a la “importancia de pedir lo imposible”, sus autoras concluyen que los movimientos sociales a lo largo de la historia se han aglutinado a partir de consignas, a veces literales que demandan acciones concretas, como “Paz, pan, tierra”, pero otras se construyen en torno a aquello que es inviable “Prohibido Prohibir” o “Aparición con vida”, ya que:

“Su potencia enunciativa radica justamente en lo que su inviabilidad pone de manifiesto. Confrontan con la política pensada como el arte de lo posible y ponen en evidencia tanto el agotamiento de esas formas de la política como la radicalidad de aquello que habrá que inventar colectivamente. Ponen a cada quien que las canta y a cada quien que las escucha enfrente a un vacío de sentido y de acción que no solo denuncia, también interpela a inventar nuevos sentidos, a inaugurar formas de acción”.⁹¹

⁹¹ Fernández, A. M., Borakievich, S., Rivera, L., “La importancia de pedir lo imposible”, en *Página 12, la otra mirada*, 17 de marzo de 2002 <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-2845-2002-03-17.html>. Consulta: 2 de abril de 2016.



CONCLUSIONES

Felipe Ehrenberg, en uno de los mails que intercambiamos con motivo de esta investigación, me habló de la *lógica inexorable de los cariños a larga distancia*, como razón suficiente para embarcarse en el arte correo. Es así de simple. Muchos de los que hemos caído en la tentación de comunicarnos a través del “snale mail” ha sido como respuesta a una necesidad personal de mantener las relaciones a distancia, asumiendo que el uso del correo postal tiene una carga poética. Eso es el inicio.

Pero este punto de partida, con el tiempo y el uso, se ha transformado para muchos, en una práctica que transgrede y traspasa las fronteras y las relaciones personales convirtiéndose en un escenario de transformación, en un espacio de opinión y de construcción de nuevas realidades.

Muchos somos los que creemos en tareas imposibles, el esfuerzo de cartografiar el arte correo se ha visto recompensando no bien con un mapa final definitivo y exacto sino con el hallazgo, durante el recorrido, de poéticas individuales que se van hilando unas con otras hasta formar una gran red de comunicación, de mensajes, de personas, que construyen una comunidad plural que habita el territorio de lo infinito.

Los *mailartistas* son conspiradores, traman a fuerza de creer y crear sus propios discursos poéticos. En silencio establecen planes casi perfectos que les permite aunar intereses, reivindicaciones, y formas de crear de personas que a pesar de las diferencias, idiomáticas, culturales, históricas, logran construir un discurso y decir, claro y en alto, aquí estamos, libres, con la palabra pronta y la fuerza de la creación como herramientas de construcción de comunidad.

La fuerza que han logrado se ha descubierto con el tiempo, en su momento, las personas que integraron la red actuaron casi desprevenidos, convencidos de lo que hacían, apasionados por el sistema de comunicación que estaban creando - casi impensable, cientos de personas enviando y recibiendo mensajes, conectados por la fuerza de la creación - pero sin tener la conciencia de estar dando origen a una nueva modalidad, género o movimiento artístico. Tal vez con el tiempo, mirando hacia atrás, retomando sus pasos, y con la ayuda de la mirada de quienes se interesaron desde fuera por lo que estaban logrando, se ha desvelado la fuerza y los aportes del arte correo. ¿Aportes al arte? ¿A las estrategias políticas? Tal vez, aportes a la vida misma, a la manera de relacionarse unos con otros, nunca pensaron en catalogarse, en inscribirse en circuitos, simplemente crearon uno, alternativo, sin jerarquías con las únicas normas de la participación, la libertad y el intercambio desinteresado.

En el primer capítulo de esta investigación hablamos de esto, de la vinculación del arte correo al panorama artístico de las últimas décadas del siglo XX, haciendo un recorrido sobre su

evolución, describiendo sus principales características; además, reflexionamos sobre los cambios de paradigmas sociales, históricos, culturales que se dieron a partir de 1968 en los cuales se sumergió esta práctica, ofreciendo nuevos modelos relacionados con la autoría, la estética del palimpsesto, del *collage* y la disidencia, como formas de creación y de reacción frente a la realidad circundante.

De este recorrido concluimos que el arte correo forma parte activa de la historia del arte y cultural ya que responde, mediante la práctica artística, a impulsos concretos provenientes del sistema establecido e institucionalizado, homogenizador y hegemónico, y su modelo de actuación se define en la medida que requiere posicionarse frente a esas realidades que pretende no solo dar a conocer en diferentes espacios, más allá de los límites geográficos del creador, sino transformar.

El método de creación está en consonancia con los movimientos que se dieron en el ámbito artístico a partir del surgimiento y consolidación del arte conceptual, y de las tendencias conceptualistas que, como se ha visto, no fueron exclusivas de los centros de poder (Estados Unidos – Europa). Es decir, desde el arte correo se hizo uso del recurso de reutilización de imágenes; de apropiación de sistemas sociales (en este caso los sistemas oficiales de correos) como mecanismos de creación; se consolidó el papel del espectador como participante activo pasando de ser receptor a emisor de mensajes; se asumió la realidad social, política y económica como insumo fundamental de sus procesos; y trascendió el afán de representación para convertirse en un espacio de reflexión, en el que la creación y el pensamiento, casi filosófico, ontológico, fueron parte de los envíos itinerantes por las redes de los *mailartistas*.

Pero aún así, el arte correo no ha sido reconocido por todos, es más, ha recibido duras críticas por alejarse de los cánones artísticos, por la banalización de su uso o por la pérdida de impacto. Haciendo un análisis formal de sus piezas, algunos especialistas lo han llegado a llamar sub-arte, sin embargo, si se realiza un trabajo de observador paciente y atento se puede llegar a descubrir obras de una gran sutileza y a la vez, fortaleza. Se podría hacer un ejercicio y tomar algunas de estas obras de pequeño formato, ponerles un marco y soportarlas en las paredes blancas, inmaculadas, de un museo o galería de prestigio. Tal vez la mirada se transformaría por la carga cultural que genera el espacio de exposición como un referente de lo artístico, situación diferente a la que conlleva apreciar una pieza, desprovista de condicionantes, saliendo de un sobre común, de un buzón común. Porque el sentido lo da, también, el circuito de difusión.

Ahora bien, más contundente que este cuestionamiento proveniente de la institucionalidad, de los altibajos de esta práctica y la recepción dispar de la misma, el arte correo nos lleva a pensar que sus aportes, más o menos transgresores, más o menos tempranos o tardíos según sus críticos, han sido relevantes porque ocupan un espacio de creación que fue necesario para cientos y cientos de artistas, como una vía de fuga ante situaciones extremas relacionadas con los regímenes políticos en los que vivían; y que sin darse cuenta, frente a una situación personal se ofreció un modelo social distinto.

Concretamente, en América Latina, y en su relación con el resto del mundo, foco de esta investigación, la necesidad de entablar diálogos con los semejantes, de participar de procesos que permitan la identificación con el *otro*, con quienes se comparte una visión determinada, generó una cartografía de vínculos desde donde proponemos una estrategia para revisar lo relacionado con el arte *latinoamericano*, o mejor, como se ha expuesto, el arte

que gira en torno a *lo latinoamericano*, entendido como todo aquello que toca, aunque sea tangencialmente, la historia, la población, el territorio, la migración, la diversidad cultural, las particularidades políticas, la realidad económica, proveniente de países latinoamericanos o producido o imaginado por personas que tienen una relación con esos países, no solo de nacimiento, también de afinidad. Por esto, y gracias a estrategias como las del arte correo, *lo latinoamericano* ha trascendido las fronteras y desde ese lugar se habla de cuestiones globales.

La aproximación a los procesos de conformación del concepto de arte latinoamericano, desarrollada en el segundo capítulo, nos ha permitido identificar dos niveles de construcción de lo simbólico, por un lado, el nivel proveniente del mundo de la intelectualidad y los espacios institucionales artísticos, en los que se observa una reiterada preocupación por encontrar una definición de lo que es Latinoamérica, con un afán de categorizar, de atrapar, de ordenar, que al final responde a un impulso de control y poder. En estos espacios, se habla de identidad, del diálogo –o la disputa- entre lo autóctono y lo importado, entre el estereotipo y la realidad del arte producido por y en los países de América Latina (de México a Argentina, pasando por el Caribe); sin embargo, estos procesos que se dan en espacios de élite, se encuentran algunas veces disociados de los movimientos a pie de calle, de artistas, creadores, filósofos, pensadores, que no necesitan del reconocimiento de la institución para poner a andar proyectos artísticos que hablan y construyen eso que hemos definido como latinoamericano, que se extiende, además, más allá de las fronteras físicas del continente, por la fuerza de la comunicación y de las relaciones interpersonales, entre gente con afinidades ideológicas y creativas.

De esta manera, el estudio de artistas que de forma individual o colectiva se convirtieron en núcleos de comunicación, a través de iniciativas de arte correo relacionadas algunas con editoriales o espacios culturales, nos ha permitido diseñar los contactos que trascendieron las fronteras y encontrar temáticas comunes de quienes asumieron *lo latinoamericano* como un tema para crear, pero también un método. En este contexto destacaron acciones de *mailartistas* con una dimensión política clara en respuesta a la situación de represión y/o violencia, dictatorial u oficialista, en la que estaban sumidos algunos países de la región.

En este sentido, hemos intentado aportar reflexiones que permitan ampliar las definiciones del binomio arte/política, propuestas desde las primeras vanguardias del siglo XX hasta la actualidad, y hemos analizado, en el tercer capítulo, los diferentes posicionamientos sobre el poder del arte en los procesos de transformación y sobre la expresión política del arte correo que trasciende la temática abordada y propone un sistema socio-artístico definido.

Por esto nos hemos enfocado en el impacto de la conformación de redes, atentas y observantes de las realidades, así como, en la conexión de intelectuales, creadores y editores de países latinoamericanos que gracias a esta práctica pudieron dar a conocer, intercambiar y profundizar en el debate sobre nuevas formas creativas; además, exponer al mundo las situaciones extremas de injusticia e intolerancia vividas en sus países y en lugares ajenos geográficamente pero cercanos en cuanto a su interpretación de la realidad.

Es así como podemos decir que la fuerza de transformación de la práctica del arte correo estuvo vinculada al trabajo en red, sin jerarquías, sin mercancías; de esta manera, no solo se construyó un territorio y una comunidad con reglas propias, sino que se demostró de manera contundente el poder de la comunicación, como un instrumento político.

Si bien ahora estamos más acostumbrados a este sistema de comunicación e interacción, se debe recordar que ha sido gracias a un proceso histórico que lo ha permitido: primero, reivindicación de los derechos humanos, entendernos como un todo, como especie, esto es un hecho que no ha sido así por siempre, es una construcción histórica que se alcanza tras la Segunda Guerra Mundial con la Declaración Universal; segundo, los viajes, las comunicaciones, la internacionalización del arte y de la vida en general; tercero, los avances tecnológicos.

Todos estos factores, y otros más, han permitido que hoy se difunda información, se construyan redes de una manera casi natural, pero no ha sido siempre así. En el último tercio del siglo XX, lograr poner en contacto a millares de personas de diferentes países a través del correo postal, -un sistema imperfecto porque alteraba las comunicaciones debido al tiempo requerido entre la emisión del mensaje y la recepción del mismo-, y lograr vincular a personas que se manifestaban a favor o en contra de acciones que afectaban a un individuo o a un país, además, hacerlo desde la misma creación artística, fue un hecho encomiable y casi revolucionario que se puede entender hoy en día como el antecedente del arte y la acción política potenciados por Internet y desde luego, uno de los primeros pasos de lo que hoy está en auge que es la creación colectiva, incluso el llamado arte relacional pero con una dimensión más social.

Finalmente, podemos decir que el estudio del arte correo nos ha permitido aproximarnos a una serie de temas de gran profundidad tanto para el desarrollo del arte, como para la comprensión de la realidad, tales como el impacto del aporte individual al bien común, la dimensión territorial de la vida hoy, la acción en el terreno de lo público y la transformación social. En este sentido, consideramos que el aporte fundamental de este estudio radica en haber puesto en tensión una serie de conceptos y modelos interpretativos a partir del análisis de esta práctica artística en torno a *lo latinoamericano* y *lo político*, como categorías susceptibles de ser revisadas desde una perspectiva multidisciplinar.



ANEXOS

ANEXO I.

EL ARTE *POR CORREO*, EN AUSENCIA DE RED

ANEXO II.

PROPUESTA DE CATALOGACIÓN PARA EL ARCHIVO MUSEO DE MAIL ART DEL TALLER DEL SOL. FONDOS ARTE CORREO - AMÉRICA LATINA

ANEXO III.

LISTADO DE IMÁGENES

EL ARTE POR CORREO, EN AUSENCIA DE RED

El uso del correo postal no fue exclusivo de los *mailartistas*, fue una práctica recurrente entre creadores del siglo XX iniciada en las primeras vanguardias, así como lo fue la incorporación de elementos gráficos representativos de los sistemas de correos en las obras visuales, tales como sellos oficiales o de creación propia, marcas en los sobres de envíos, reapropiación de tarjetas postales, entre otros.

También existió un nivel conceptual de vinculación entre la creación de obras y los procesos implícitos en el uso del correo, como el desplazamiento, el viaje o el tiempo, elementos invisibles pero trascendentales en la conformación de poéticas visuales determinadas. Por esto, podemos decir que el arte correo se vincula a prácticas artísticas contemporáneas reconocidas por el circuito institucional del arte, muestra de ello es la obra de artistas como On Kawara (Japón, 1933) o Eugenio Dittborn (Chile, 1943).

El artista japonés, radicado en Estados Unidos, recurrentemente ha sido asociado al arte correo y es reconocido como una de las grandes figuras del arte conceptual. A partir de 1970, él inició una reflexión sobre el paso y el control del tiempo y su relación con el espacio geográfico que habitaba cada día, es así como, estando en México inició un envío sistemático de postales a amigos y a personas reconocidas del mundo del arte. En cada una de éstas imprimió la dirección del remitente, del destinatario y el texto *I got up at* más una hora determinada, a lo largo de los años On Kawara completó un envío de aproximadamente 150 postales, desde diferentes lugares del mundo.

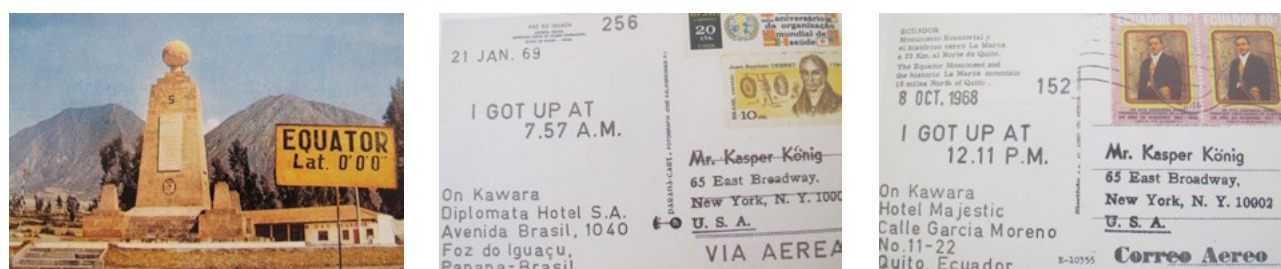


Fig. 110a - 110c. On Kawara, *I got up at...*, postales de viaje intervenidas, 1968.

Esta práctica permitiría la escritura de un diario o el trazado de una cartografía emotiva y geográfica de sus movimientos y el de los receptores de sus mensajes. Se ha dicho de su obra que lo convirtió “en un modelo del artista nómada alejado de su patria y, merced a su vocación, libre de recorrer el mundo. Una figura que sería muy habitual a lo largo de los veinte años siguientes”.¹

¹ Zelevansky, L. H., “Lo local y lo mundial: transgrediendo el minimalismo”, en *No es lo que ves... Cit*, p. 30.

Otra figura relevante en la producción de arte por correo es Eugenio Dittborn. En su caso, este artista chileno recurrió al correo postal para enviar obras plásticas en sobres, dobladas, con cientos de pliegues, con el objetivo de que en su destino final – por lo general, un espacio de exposición: galería o museo- las desdoblaran y fueran presentadas al público con las marcas del desplazamiento, a esta modalidad él le dio el nombre de “pinturas aeropostales”.²



Fig. 111a y 111b. Eugenio Dittborn. *Pintura aerpostal N° 112*, pintura y sobre de envío, 1994.

El proceso de creación lo inicia con un trabajo de recopilación de material visual proveniente de contextos no artísticos como la prensa o los álbumes familiares; luego, utiliza procedimientos variados desde la estampación, el cosido, la apropiación de fotografías mediante el transfer, para crear las imágenes. Su trabajo concluye cuando las piezas son dobladas, guardadas en sobres, y enviadas a recorrer grandes distancias, convirtiéndose el viaje en protagonista.

Dan Cameron, comisario conocedor de la obra de Dittborn, reflexiona sobre el por qué de la incorporación del desplazamiento como elemento clave en su producción creativa y nos dice:

“(...) parece haber surgido de la necesidad de Dittborn de mantener sus investigaciones como artista en Chile y al mismo tiempo establecer un diálogo con el resto del mundo. Pero, al centrar sus instalaciones en un tema más amplio – lo que él llama la “historia del rostro humano” – la práctica de Dittborn viene a enlazar la caducidad de la vida individual con problemas geográficos de separación entre unos y otros, y con las repercusiones políticas de la actividad clandestina en una sociedad en la que hasta hace poco no toleraba oposición de ninguna clase”.³

Mientras el trabajo de On Kawara parte de una localización personal e íntima del artista en el análisis de temas universales como lo es el tiempo; el de Dittborn refleja un compromiso político vinculado con la realidad y la historia de su país, que comparte rasgos comunes con el resto del continente.

Sin embargo, sus propuestas formales coinciden en algunos aspectos. El primero, se relaciona con el uso de este sistema de comunicación que queda implícito en los sellos oficiales que dan garantía de los envíos de las postales del japonés y en las huellas producto del viaje, es

² La obra de Eugenio Dittborn ha sido expuesta en la Bienal de Medellín (1981); en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, de Cali (1989), en la Bienal de La Habana (1991); en la exposición “Latin American Artists of the 20th Century” Plaza de Armas, Sevilla; (1992); en el Hotel des Arts, en París y en el MOMA de Nueva York, entre otros.

³ Cameron, D., “Cocido y crudo”, en Cameron, D. (com.), *Cocido y crudo... Cit*, p. 48.

el caso de los dobles de las piezas de Dittborn. El segundo, es que sus obras no concluyen hasta que no se produce un desplazamiento físico de la obra, entre el artista/emisor y el receptor. Y finalmente, la reflexión que subyace acerca de las relaciones entre individuos, la distancia y el tiempo mismo de la existencia, presente al notificar sistemáticamente el hecho de despertar cada mañana de On Kawara o el de utilizar procedimientos relativos al índice o a la continuidad física de una realidad, ya sea a través de la fotografía intervenida, de Dittborn.

Siguiendo esta modalidad de creación, que si bien implica el uso del correo postal no está determinado por la existencia de redes de artistas en comunicación permanente, ni de la intervención de otra persona en la obra más allá del papel que desempeña el receptor de los mensajes, me interesa presentar como parte de esta investigación, el trabajo artístico personal que he realizado en los últimos años, porque se encuentra en una zona intermedia entre el arte correo y el arte *por* correo.

ZONA DE FRONTERA, UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA PERSONAL

El viaje ha sido uno de los temas que he abordado desde la investigación histórica y la producción artística, y se ha convertido también en uno de los métodos que utilizo para reconstruir y crear nuevos discursos y poéticas visuales.

Mi búsqueda es formal y conceptual. Por un lado, intento fortalecer ciertos mecanismos tradicionales de comunicación, recorro así al correo postal y al libro para dar forma a los procesos de creación que desde la fotografía, el dibujo, el arte por instrucciones o el collage abordan la idea de d e s p l a z a m i e n t o.

Por otro lado, experimento con la realización de obras colectivas o participativas. Insisto en promover redes de creadores de imágenes, con el fin de elaborar discursos sobre el viaje, el tiempo, la migración, discursos en los que no exista una mirada totalizadora y única, donde el artista se convierta en un jugador que une las piezas de un rompecabezas, y la imagen final de la obra surja del diálogo visual que se genera entre los miembros de la red.

Considero que es urgente abrir espacios para el intercambio, es urgente construir puentes que comuniquen lugares lejanos, habitados por quienes encuentran en el desplazamiento las respuestas a las tensiones de vivir. Es urgente mantener ciertos vínculos que van más allá de lo afectivo, que trascienden y se fortalecen en los procesos creativos y dan voz a quienes a diario alimentan sus obsesiones constructivas, esas que ofrecen alternativas a la impermeabilidad e institucionalidad del arte, la creación, la comunicación o la política.

Estos intereses, sumados a mi experiencia personal de residir en un país diferente al de mi origen, me han llevado a experimentar con métodos de creación a distancia, colaborativos y por instrucciones que necesitan del sistema de correos, no solo para movilizar materiales o fragmentos de obras, sino para reflexionar sobre el cruce de las fronteras, el paso del tiempo, la distancia, y el lugar del extranjero.

Según Luis Camnitzer, la globalización pone en peligro la noción de extranjero:

“(…) Mi vieja definición de extranjero se basaba en geografía tradicional. Con la desaparición de la geografía – la desterritorialización – la única opción de mantenerse extranjero es no llegar o no estar en ningún lado. Con esa idea clara se puede decir que estoy en una nueva categoría, la de extranjero global”.⁴

Y esa no-localización la intento combatir con la puesta en marcha de proyectos que vinculan espacios, territorios pero sobre todo relatos.

El desarrollo de las iniciativas que he puesto en marcha me ha llevado a descubrir el arte correo, como una modalidad artística diferenciada, llena de matices y de cruces con otros procesos creativos que tienen como principio el paso del tiempo, la comunicación y la distancia; y ha sido esta investigación la que me ha permitido reflexionar sobre el quehacer artístico que he desarrollado hasta el día de hoy.

UNA APROXIMACIÓN AL PROCESO DE CREACIÓN DE UNA OBRA DE ARTE POR CORREO

En el momento en que se decide emprender un proyecto de arte por correo, es preciso tener en cuenta varios aspectos. En primer lugar, la idea.

Se concibe el proyecto artístico como un espacio abierto de creación en el que el proceso está sujeto a la interacción con otras personas, en mi caso, las ideas están relacionadas íntimamente con la experiencia personal como excusa o motor para iniciar una reflexión más profunda en torno a la complejidad de referentes geográficos y culturales que inciden directamente en la cotidianidad; y esas otras personas, son aquellas con las que me he encontrado en el camino personal, profesional o vocacional.

En este sentido, si bien se parte de la autoreferencia, el objetivo de mi trabajo es el de trascender y diluir la identificación de la obra con una sola persona, y ofrecer una mirada compartida sobre procesos de desplazamiento en un mundo que permite transformar la distancia física en un canal de intercambio, aprendizaje, creación e interconexión. Porque si bien la propuesta artística que realizo busca reducir el contacto virtual y huir de la masificación, sí se arraiga en una práctica cultural contemporánea y es la de establecer redes y crear comunidades afines que se incrementa gracias al uso de las tecnologías de la comunicación, que se fortalecen debido a la velocidad y la reducción del tiempo entre el estímulo y la respuesta, pero que como se ha visto, es una práctica centenaria, que responde a la necesidad humana de mantener el contacto con los otros, especialmente si son afines a los procesos de construcción de sentido que cada quien desarrolla en su contexto.

De esta manera, la idea inicial de las diferentes propuestas artísticas que presento se arraiga en el momento que decidí salir de mi país de origen (pensando en volver), hace ya 15 años, movimiento que implicó reconstrucción (y pérdida) de redes, procesos burocráticos extensos e intensos, y que coincidió con un momento histórico en Colombia que vio salir a centenares de personas, entre las cuales contaban amigos cercanos, compañeros de universidad, entre otros.

⁴ Camnitzer, L., “La visión del extranjero”, en Mosquera, G., (coord.), *Adiós identidad... Cit*, p. 145.

Esta diáspora inevitablemente trajo consigo la búsqueda de canales de comunicación para mantener los contactos. Y así se inicia la segunda fase en el proceso de realización de los proyectos de arte por correo que he realizado: la identificación de posibles cómplices y co-autores de la obra.

En esta etapa, es importante considerar la ubicación geográfica de éstos ya que resulta interesante si se pretende trazar una cartografía que refleje el viaje, los kilómetros recorridos o las fronteras burladas.

La implicación de los “compañeros” de viaje suele ser dispar, por ello, después de diversos intentos por compartir la definición de la obra, tuve la convicción que el método de mayor interés es el del uso de instrucciones. En primer lugar, porque la lectura y comprensión de las mismas podría variar por parte de los participantes; por otro lado, porque esta metodología permitía reconstruir relatos partiendo de parámetros similares.

Las instrucciones invitan a los participantes a actuar, crear, proponer, contribuir o alterar una idea inicial y, por lo general, deben hacerlo mediante alguna acción o incorporación de una huella de su cotidianidad, localizada en una ciudad o espacio determinado.

Usualmente, procuro que la obra final se construya a partir de los materiales que han llegado físicamente desde diferentes orígenes, por esa razón el envío por correo se hace imprescindible porque implica la movilidad de piezas, fragmentos, huellas que, aunque no las reflejen directamente, traigan consigo las horas de viaje y los kilómetros recorridos.

Después de enviar las instrucciones, el siguiente paso tiene que ver con la espera.

El correo postal, o *snail mail*, devuelve el valor al tiempo, a la pausa, en contraposición a la velocidad y la inmediatez de Internet. En este sentido, la espera se convierte en elemento intangible de la obra, pero fundamental para el creador, porque es una invitación a la reflexión, al cambio de la misma obra que se reorienta, se reformula, se transforma.

Después de unos meses, o incluso años, llegan las respuestas a las solicitudes hechas, y se inicia así la fase siguiente que es la de construir el relato, la narrativa. Ésta depende de la naturaleza misma del proyecto inicial, de la intención de materializarlo en una instalación o un libro, siendo estas dos alternativas las usadas a nivel personal.

Finalmente, la obra terminada debe pasar por una última fase y es la de hacer el recorrido inverso y volver íntegra a manos de quienes aportaron elementos para hacerla, cerrándose un ciclo de diálogo.

Este procedimiento se asemeja al utilizado por los *mailartistas* en el hecho de que se precisa la movilidad física de los insumos que serán transformadas en obra; aunque las marcas del viaje no condicionan el proceso creativo sí son incorporados al resultado final; otra característica común tiene que ver con el valor de la creación colectiva, en la que el artista deja de ser la voz que decide sobre la obra, y pasa a ser alguien que promueve procesos, más allá del arte, un agente que impulsa la comunicación y la creación colaborativa. Asimismo, la ausencia de un fin lucrativo, aproxima a la esencia de democratización de la producción y el consumo de bienes simbólicos; y el interés por desafiar las fronteras.

Por otro lado, la diferencia más radical, que es la que la aleja esencialmente del arte correo, es la ausencia de un intercambio continuado entre los miembros de circuitos de comunicación

que convocan proyectos, indistintamente, en los que la participación se hace más activa, más espontánea, y reactiva frente a situaciones sociales inmediatas.

En síntesis, las obras que propongo se mantienen en la intersección de ambas prácticas, y para dar visibilidad a esta apuesta, se presentan las obras “Detrás de la puerta”, “Anverso y Reverso” y el proyecto “Transmutación”.

DETRÁS DE LA PUERTA⁵

En Colombia, como en muchos países latinoamericanos, detrás de la puerta de cada casa se esconden historias de migración. Madres, padres, hijos, amigos han cambiado de ciudad por amor, por estudio o trabajo, por ganas de aventura o por necesidad, porque buscaban un refugio, un escape o simplemente por gusto, este proyecto buscó reflejar esta realidad.

La realidad migratoria de nuestros países nos lleva a pensar en las diferentes modalidades de esos desplazamientos que algunas veces son voluntarios, pero muchas más esconden las consecuencias de un sistema que expulsa sectores de población de sus lugares de origen (por violencia física, simbólica o estructural) o que realza valores exógenos incidiendo en los imaginarios de los potenciales migrantes.

Si bien la situación personal de la que parto - perteneciendo a una categoría de la cual no me siento parte (migrante) pero cuyas características al parecer sí responden a esa categoría-, es muy diferente al drama de millares de personas que siguen siendo acorraladas por diversas razones para cambiar de lugar de residencia; comparte en cierta medida, con esas personas el proceso de reacomodación y reubicación en un espacio cultural diferente. Como lo comentaba con anterioridad, muchas personas de mi generación hemos debido pasar por este proceso, que se tiñe además de conocimiento a través de la experiencia, y del contacto con los otros, aquellos que siendo de diferentes nacionalidades, contextos socio-económicos y culturales, empiezan a formar parte de nuestra realidad.

Y al llegar a un territorio nuevo, el primer espacio que empieza a ser asumido y abordado como propio es el espacio íntimo, privado, en el que se habita. Pero también, aquellas personas que viven en las ciudades receptoras, se transforman a medida que aumenta el contacto con “quien llega”; por eso, en este proyecto, tienen cabida todas las personas que han tenido experiencias migratorias en sentido amplio: protagonistas o receptoras, conocedoras o sensibilizadas con esta realidad.

Con el fin de indagar en esos espacios íntimos, donde se despliega la esencia de quien lo habita, escogí como imágenes detonantes dos elementos sencillos: la puerta y la llave. Ambas hablan de lo privado, pero también hablan de umbrales, de ese espacio que no lo es tanto, adentro o afuera, habitado y vacío a la vez.

⁵ Esta obra fue presentada en el Museo de América de Madrid, en el marco de la exposición *Colombia se toma el Museo* (2012), en esta muestra participaron más de 40 artistas de diferentes disciplinas, y fue complementada con la celebración de mesas redondas, conciertos, charlas y talleres que giraron en torno a los procesos de creación colaborativa, vinculados a Colombia, desde la visión de artistas residentes en España.

En el año 2009 empecé el envío por correo postal de más de 70 sobres a amigos y conocidos, con una larga nota sobre las motivaciones del proyecto, tres folios en blanco, un lápiz y el siguiente texto:

Si tiene interés en colaborar, por favor siga las instrucciones:

1. **Transfer.** Sobre la llave de tu casa puedes poner una de las hojas que encontrarás en el sobre, con el lápiz que la acompaña raya sobre el papel hasta que aparezca la huella.
2. **Ubicación.** Escribe tu dirección completa cerca del dibujo de la llave.
3. **Repetición.** Repite los pasos 1 y 2 en los otros dos folios.
4. **Descripción.** Escribe o dibuja cómo es el espacio que se encuentra al abrir la puerta de tu casa.
5. **Remisión.** Envía los tres dibujos y la descripción a la dirección detallada.

Gracias a la colaboración de muchos de ellos logré conformar una colección de cuarenta y dos llaves de casas ubicadas en veintisiete ciudades diferentes⁶, de quince países, solo una se perdió en el camino, venía de Namibia.

⁶ Alemania (Berlín, Colonia); Bélgica (Amberes); Brasil (Brasilia); Colombia (Bogotá, Soacha); Costa Rica (San José); Chile (Santiago, San Felipe); Ecuador (Cuenca, Quito); España (Barcelona, Cáceres, Madrid, Móstoles, Solórzano); Estados Unidos (Los Ángeles, Miami, Nueva York, San Francisco); Francia (París, Schoelcher); México (México D.F); Namibia (Opuwo); Perú (Lima); Reino Unido (Londres); Suecia (Estocolmo).

CORREOS

BANCORREOS

98457426085 - CP A8002407 OFICINA, 2000010 - MADRID CP

REMITENTE

D. Silvia Romero Alvarez

DESTINATARIO

D. Felipe Sánchez

C. 100 BOX 332

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

CORREOS

BANCORREOS

98457426085 - CP A8002407 OFICINA, 2000010 - MADRID CP

REMITENTE

D. Silvia Romero Alvarez

DESTINATARIO

D. Felipe Sánchez

C. 100 BOX 332

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

CORREOS

BANCORREOS

98457426085 - CP A8002407 OFICINA, 2000010 - MADRID CP

REMITENTE

D. Silvia Romero Alvarez

DESTINATARIO

D. Felipe Sánchez

C. 100 BOX 332

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

CORREOS

BANCORREOS

98457426085 - CP A8002407 OFICINA, 2000010 - MADRID CP

REMITENTE

D. Silvia Romero Alvarez

DESTINATARIO

D. Felipe Sánchez

C. 100 BOX 332

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

País

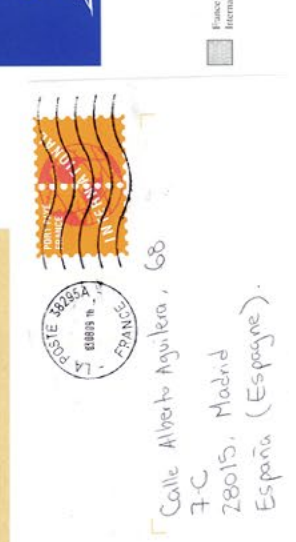
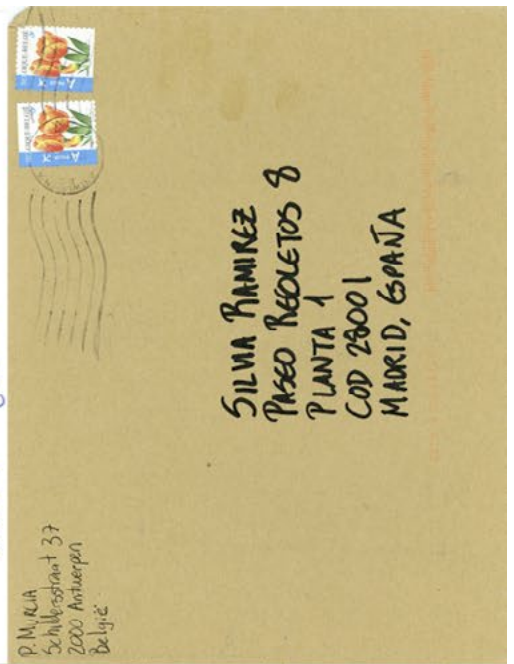
País

País

País



Ente. Silvia Ramírez
Paseo de Recoletos n: 8, planta 1ª
28001 Madrid



Pero esas llaves no contaban por sí solas el vínculo con la migración, entonces decidí buscar las casas. Durante un viaje por Colombia logré capturar la imagen de cuarenta y dos puertas de hogares, y así, con los elementos completos inicié el montaje.

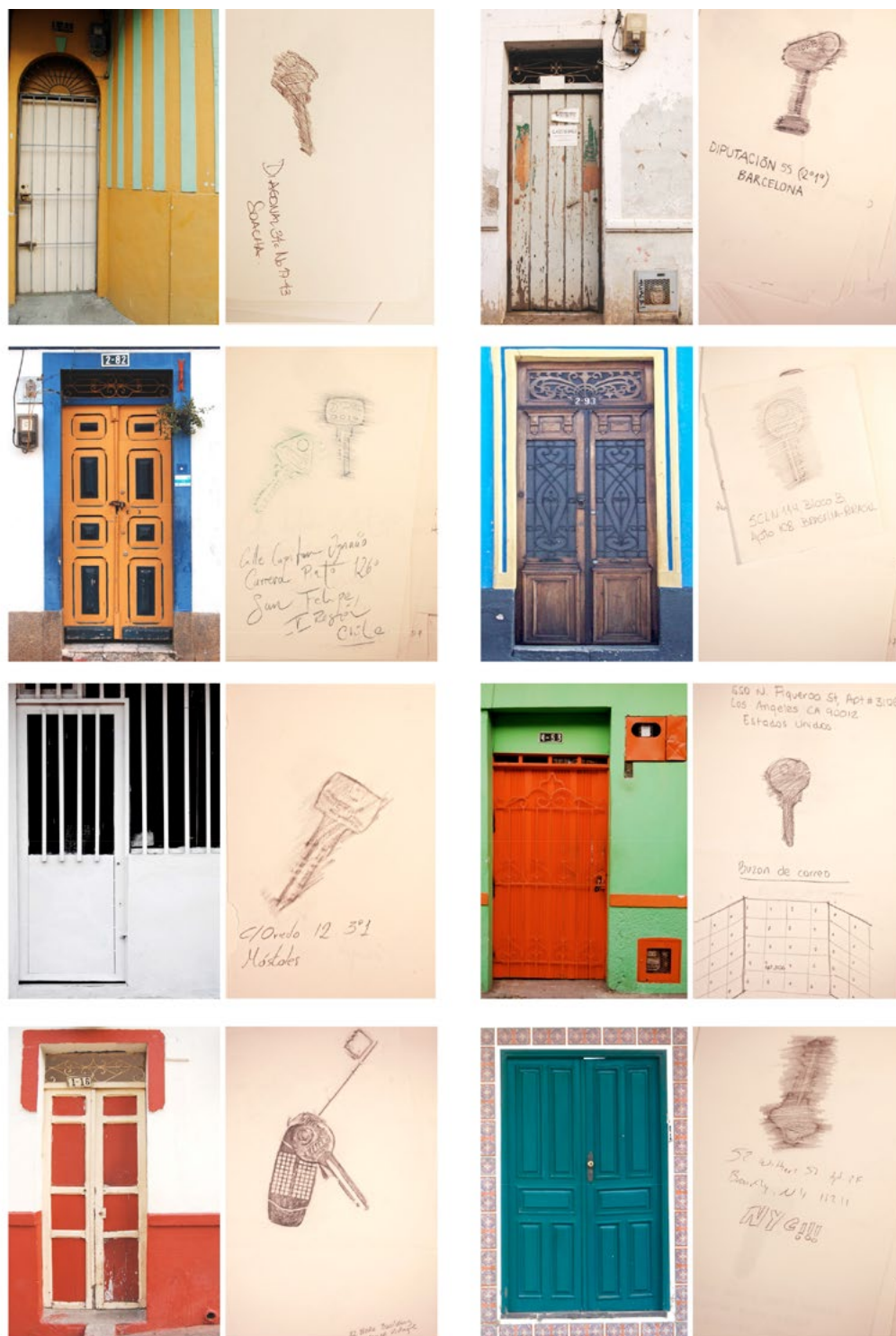


Fig. 112. Silvia Ramírez Monroy, *Detrás de la puerta*, muestra de fotografías y huellas enviadas por correo, 2012.

Construí pequeñas cajas con las fotografías impresas en el frente y la huella de la llave en el fondo, éstas se instalaron en la pared del Museo de América de Madrid siguiendo el orden geográfico de un mapa.



Piezas de la obra:
detrás de la puerta, 2009.
Arte correo e instalación

Fig. 113. Silvia Ramírez Monroy, *Detrás de la puerta*, piezas de la instalación, 2012.

Posteriormente, de manera colaborativa, se diseñó la cartografía que me permitía ubicar a todos quienes participaron en el proyecto con el fin de dar cuenta del despliegue espacial, geográfico y temporal que supuso la realización de esta obra.



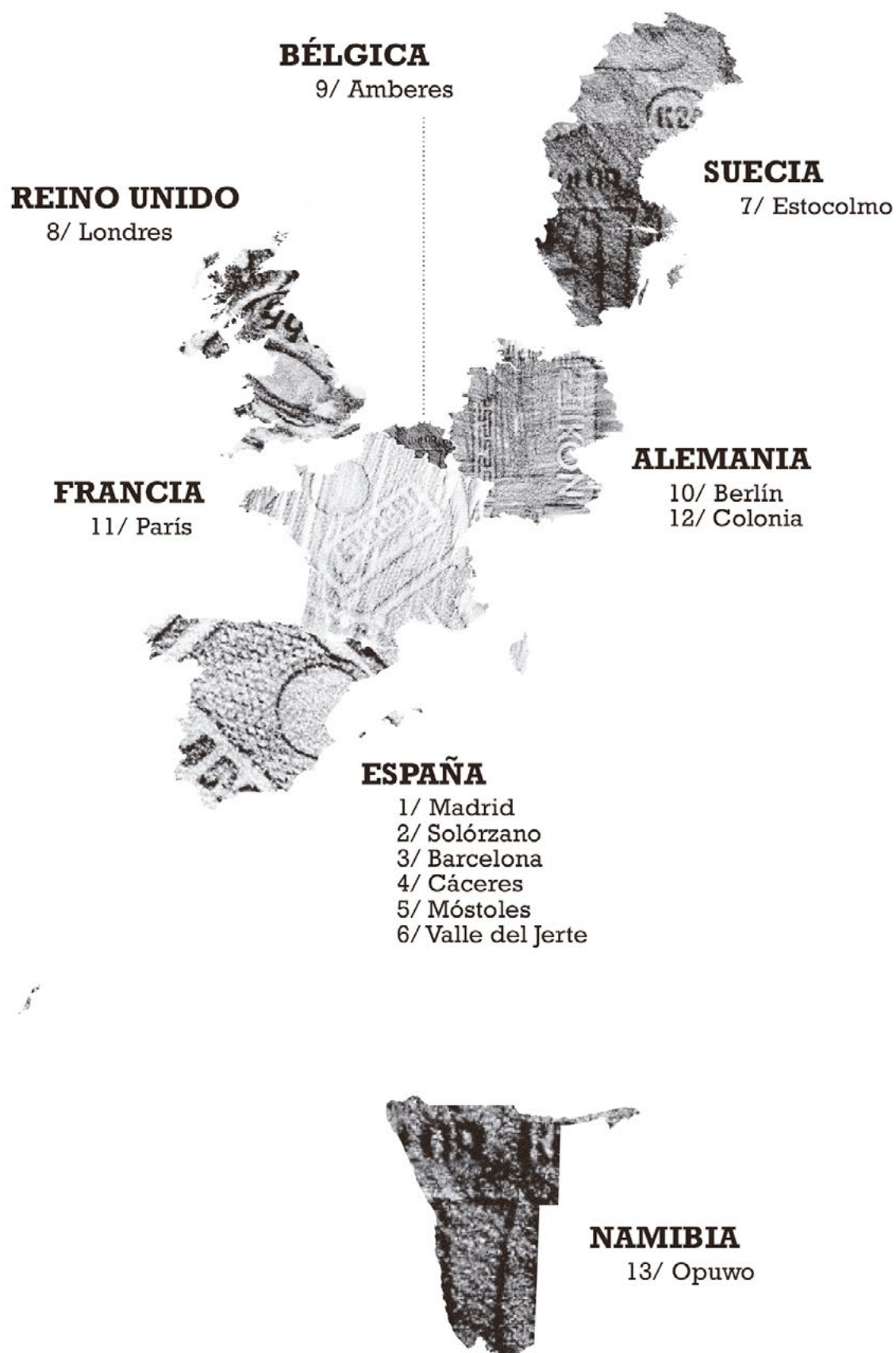


Fig. 114. Carlos Cáceres, *Detrás de la puerta*, cartografía de envíos, 2012.

Todo el proceso quedó reflejado en un libro de edición limitada:

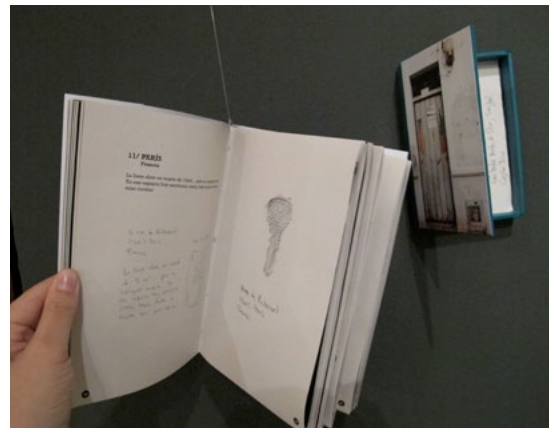
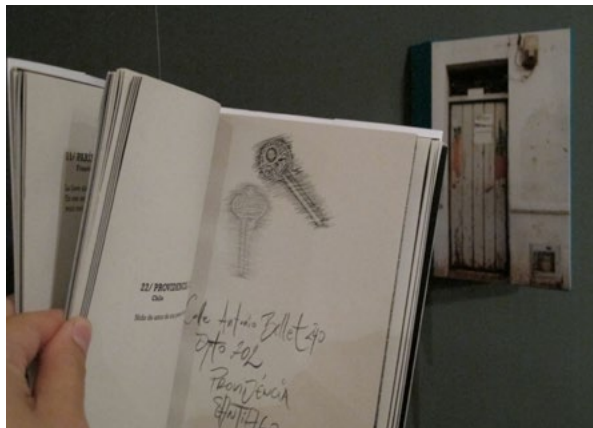


Fig. 115a - 115d. Silvia Ramírez Monroy, *Detrás de la puerta*, libro de artista y arte correo, 2012.

Y la instalación final se expuso en el Museo de América de Madrid, en la exposición “Colombia se toma el Museo”.

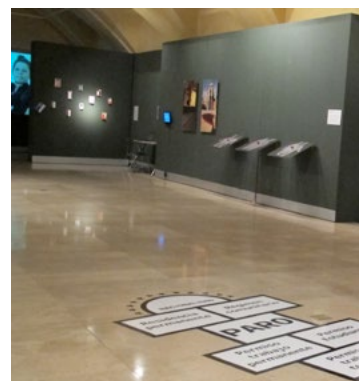


Fig.116a - 116c. Exposición “Colombia se toma el Museo de América”, documentación, 2012

ANVERSO Y REVERSO... DE LA MEMORIA

Esta es una obra que se materializa en formato libro, y surge del interés de recuperar los recuerdos perdidos, de una ciudad lejana ya en la memoria, a través del diálogo con aquellos que compartieron conmigo ese espacio.

Anverso y reverso consistió en el envío de postales de sitios turísticos de Madrid a más de 50 personas repartidas por el mundo, éstas fueron intervenidas con pequeños objetos que reflejan mi actividad cotidiana en la ciudad, y en cuyo reverso se leen instrucciones y preguntas relacionadas con el lugar que representa la postal, asociado a un espacio en la ciudad de Bogotá (Colombia).

Este trabajo se relaciona con aquella idea de postproducción de Nicolas Bourriaud, en la que se elimina la pretensión de *originalidad* de cada imagen creada, de aislamiento, y se busca “inscribir la obra en el interior de una red de signos y de significaciones (...) Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción”.⁷

Con este trabajo intento reconstruir la memoria sobre una ciudad que con el paso de los años se va convirtiendo en una sombra de lo que fue, en una imagen fantasmagórica de lo que yo fui en esas calles, ahora olvidadas, ahora confusas, ahora aisladas y desperdigadas por un territorio sin mapa, un espacio no cartografiado donde las líneas y las convenciones han desaparecido en el recuerdo maltrecho de quien se niega a olvidar pero que débil se intenta enfrentar al tiempo.

Y para recordar, utilizo la estrategia de la comparación. Es así como utilizo los espacios en los que habito para atraer al presente la imagen del pasado; vinculo un lugar en Madrid y pregunto por uno similar en Bogotá.

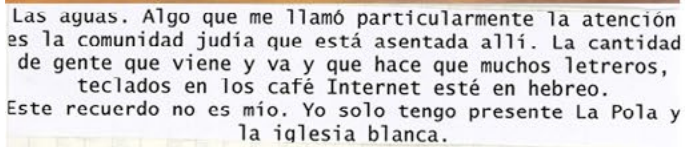


Fig. 117a - 117c. Silvia Ramírez Monroy, *Anverso y reverso*, postales intervenidas y libro de artista, 2014.

Una vez terminada la fase de envíos y respuestas, se ha elaborado un libro con 30 postales, que construyen un diario mensual, en las que se recorren ambas ciudades a partir de los recuerdos, y permite al lector ubicarse en un espacio y en un tiempo.

Algunas de las páginas del libro, se presentan a continuación:

⁷ Bourriaud, N., *Postproducción*, Cit., p. 13.



Cuando fui por primera vez a la terminal de transporte de Bogotá, sentí alivio en mi corazón, porque ya se tendía a ir al orden, a recorrer de calle en calle, buscando una agencia de transporte fidele, con la moleta auestas, para salir de la ciudad, la vi muy bonita, ordenada, aseada, con tiendas, restaurantes, oficinas de seguridad: policía, vigilancia, con enfermería, baños aseados.

Para si en ese año 1979 ahora no recuerdo bien, la plaza era insuficiente para la cantidad de afluencia de pasajeros, ahora es muy pequeña. Por eso está la nueva terminal en el sur, y está terminando una en el norte. Y así además se descomponen el tránsito en la ciudad. Dese bien



um Haus in Bayreuth hat eine Eingangs-
tür, die nach der Hauptausgang führt, wobei
sich der Anker. Keine Nebenräume gibt
es, denn wenn man immer der Platz am deutschen
Auto zu bleiben. Ich übergebe den Anker-
eingang, so daß man kleine Gänge mit
einem Mini-Tisch füllt, in dem einige Tische
steht.

Im Inneren des Hauses ist es ein breiter
Raum. Es kann nur wenig Licht durch die
kleinen Fenster, und so ist es oft dunkel.
Der gläserne Tisch, und so ein arabisches Haus
mit weißer Tisch. Ich sitze
mit, daß ich in der Küche einen kleinen
Raum, so ein Haus in meinem Leben anzu-
nehmen - probiere. Und hier trank ich
normalerweise ein Bier (schade, da man es
nicht mehr bekommt, um es zu trinken, weil
es zu teuer ist). Ich habe!

Die Wände meines Zimmers waren geflickt mit
kleinen Ölen. In der Straße war
gelblich, was, während ich stets Personen die
auf den Straßen der Straße, dem Namen der
und wie hier steht hat. Sie spielen
den mit bestmöglicher Freude, um
daß sie immer lachen mußte. Im Klang ihrer
Nähe stellt mir hier in Deutschland, genau
wie der Schwanen von Paris und London

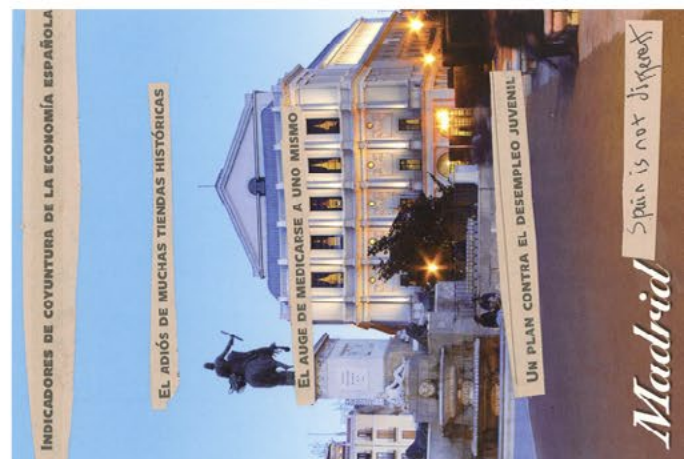


Fig.118a - 118d. Silvia Ramírez Monroy, *Anverso y reverso*, postales intervenidas y libro de artista, 2014.

PROYECTOS INCONCLUSOS

El fenómeno de los proyectos inconclusos es común en el arte. También en el arte correo.

Por nombrar solo alguno de ellos es preciso recordar a Ulises Carrión, quien desde principios de los años ochenta inició una etapa de desencantamiento con el arte correo al identificar ciertos elementos que banalizaron la práctica, además, encontró algunos obstáculos para concluir proyectos como *The Stampa Newspaper* (1980), periódico de sellos de caucho que intentó sacar adelante con el patrocinio de Posthumus⁸, siendo éste un punto de inflexión en su trayectoria:

“Todo comenzó como cualquier proyecto de Arte Correo. Se convirtió en una pesadilla. Me rendí. No pude terminar el periódico. Además, muchos participantes me pidieron sus sellos de vuelta y se los envié. El propósito de la presente publicación es dejar registro de un proyecto inconcluso y volverlo algo distinto”.⁹

Conocer la experiencia de este artista, teórico y escritor con una amplia trayectoria, nos permite poner en valor aquellas iniciativas que se emprenden y nunca concluyen, como un movimiento natural en los procesos creativos, que se complican aún más cuando incluyen la participación de otros, cuando se debe contar con el azar de los desplazamientos, la eficiencia de los servicios de correos y los tiempos.

En este sentido, recuerdo ahora el proyecto *Transmutación* (2009), que consistió en el envío de un personaje antropomorfo, de tela blanca que debía ser intervenido en los lugares de destino. Las intervenciones se harían en cadena, para que el cuerpo acumulara las huellas de su desplazamiento.

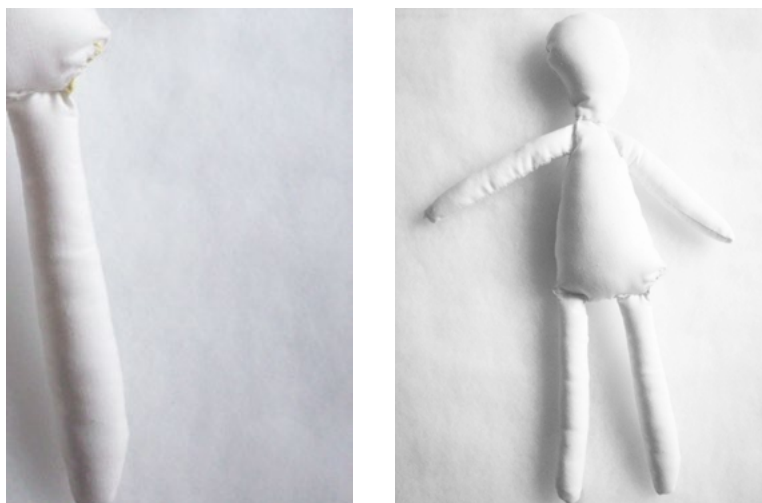


Fig. 119a y 119b. Silvia Ramírez Monroy, *Transmutación*, arte correo, *add and pass*, 2010.

⁸ Maderuelo, J., *Ulises Carrión...*, *Cit.*, p. 179.

⁹ Carrión, U., *El arte correo y el gran monstruo...*, *Cit.*, p. 166.

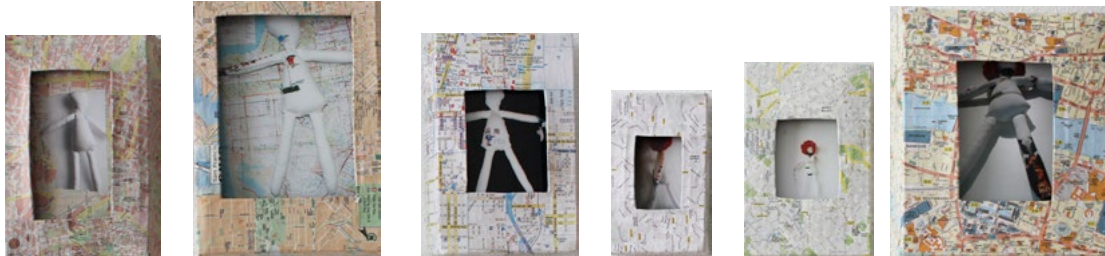
La ruta seguida:

Ibagué – creación; Bogotá – despegue; Madrid- inicio; San Francisco (EEUU); Miami (EEUU); Barcelona y Arenas de San Pedro (España); Londres (Reino Unido); Santiago (Chile) y Cuenca (Ecuador).



Fig.120a - 120d. Silvia Ramírez Monroy, *Transmutación*, arte correo, *add and pass*, 2008 - 2011.

El viaje estuvo colmado de historias personales - mudanzas, enfermedades, matrimonios, nacimientos - cada una de éstas ha retrasado o acelerado la transmutación. Del viaje queda la bitácora y las fotos. El extravío del cuerpo fue notificado desde Puerto Rico, nunca más se supo de él.



"TRANSMUTACIÓN UNO"

Componentes de la obra.

7 piezas de tamaño variable:

Fotog. 1. En Madrid (22x13 cms)

Fotog. 2. En San Francisco (27x18cms)

Fotog. 3. En Miami (23x15cms)

Fotog.4. En Arenas de San pedro (17x10cms)

Fotog.5. En Barcelona (19x13cms)

Fotog. 6. En Londres. (22x19cms)

Un libro formato acordeón. (Desplegado: 13 x 140 cms)

Descripción de montaje.

Las fotografías serán instaladas en la pared a partir de 160 cms de altura y separadas 10 cms una de otra. El orden de instalación corresponde al recorrido que ha realizado el personaje desde diciembre de 2008 hasta diciembre de 2011 por diferentes ciudades.

El libro tiene formato de acordeón debido a la necesidad de ofrecer al lector dos recorridos. El anverso recoge el viaje que ha realizado el personaje. En el reverso se señalan las ciudades donde será recibido próximamente para continuar su *transmutación*.

¿ARTE CORREO HOY?

Además de esta apuesta por la creación a distancia y en colectivo, me he aproximado al arte correo, a la esencia que muchos intentan mantener intacta. Este proceso de reflexión sobre la pertinencia de una práctica cultural después de más de 50 años de existencia, en un mundo donde los sistemas de comunicación han cambiado tanto y desafían cada día en volumen y velocidad el movimiento de información y el número de interconexiones personales, me ha llevado a identificar el desgaste de ciertas modalidades del arte correo, que por su banalización han puesto en riesgo la potencia *micropolítica* que éste conlleva.

Además, la riqueza plástica y sensorial de la recepción de convocatorias, obras o envíos, en el buzón se ha perdido en la medida que la gran parte de las mismas se hace a través de medios electrónicos, disminuyendo así la implicación personal de los corresponsales, y aumentando la distancia en la comunicación; aunque se podría decir que se pierde en la aproximación sensorial y se gana en efectividad al dar a conocer de manera inmediata y simultánea a más personas¹⁰. Sin embargo, esa intersección del arte correo con modalidades mucho más *efectivas* en cuanto a su característica *viral*, y al volumen de participantes que intervienen, tiene varias consecuencias a mi entender.

Por un lado, lleva a valorar, de manera casi nostálgica, el envío real y la dimensión tangible de una comunicación, haciendo que poco a poco se vaya archivando en huellas de una historia que no está más; y por otro lado, es que los temas abordados han perdido la capacidad disruptiva de otros años debido al volumen de ideas, a veces poco desarrolladas, circulando por las redes.

En este panorama, me pregunto ¿Por qué participar en convocatorias de arte correo hoy?. En mi caso, la motivación principal para participar es la de consolidar relaciones personales, emotivas o intelectuales, o para homenajear a *mailartistas* históricos que se han mantenido en el tiempo con su apuesta de un arte democrático, no institucional, gratuito y disruptivo.

Recientemente, la profesora de la Facultad de Bellas Artes Consuelo Vallejo ha convocado la tercera edición de la exposición de arte correo: “Postdata: esperanza recuerda (sigo triste)”;

mi participación responde a los motivos antes expuestos. El conocer las raíces de una convocatoria permite aproximarse al proyecto de una manera más integral, es fundamental que las ideas se robustezcan de conocimiento, y el saber permite dar matices a una obra plástica, matices que tal vez solo reconozcan los interlocutores, pero que están ahí, dando forma a una idea.

Estas muestras¹¹ son ejemplo de los esfuerzos por mantener los principios del arte correo, cada una de las ediciones cuenta con un catálogo impreso de las participaciones; se ha expuesto todo lo que ha sido recibido; no median intereses de mercado; y se está impulsando

¹⁰ Hace unos meses, la autora de esta investigación recibió vía *e-mail* el siguiente mensaje: “Dear Silvia, I am a multimedia artist from Poland, associated with gallery of action (www.galeriadzialan.hg.pl). I have the pleasure to invite you to participate in a new international project, called “The Eagle Has Landed: Apollo 11 - 45 Years Later” Best regards Wo Rozynski (...) Please send your envelope & artwork to: Wo Rozynski, Skrytka Poczтовая 75 05-825, Grodzisk Mazowiecki, POLAND”. O desde Argentina, se han recibido convocatorias, una de éstas titulada “Arte Correo: Nunca más”, el 13 de marzo de 2014. Solo son dos muestras de la difusión de llamadas sobre temas diversos en intensidad, actualidad o compromiso, que se realizan desde diferentes países, distantes unos de otros.

¹¹ Cfr. <http://artepostalpostdataesperanzarecuerda.blogspot.com.es/>

así una práctica histórica desde una mirada actual, haciendo énfasis en la investigación y la posibilidad de realizar una red de estudiosos del arte correo que permitan mantener este legado en el marco de la historia del arte y de las prácticas y estrategias culturales con fines que trascienden la institucionalidad artística.

PROPUESTA DE CATALOGACIÓN PARA EL ARCHIVO MUSEO DE MAIL ART DEL TALLER DEL SOL. FONDOS ARTE CORREO - AMÉRICA LATINA

Para realizar la investigación que se presenta, se diseñó e implementó una metodología que integró el estudio bibliográfico, la realización de entrevistas a personas que han protagonizado la historia del arte correo vinculada a intereses afines a América Latina, la aproximación al proceso creativo desarrollado por la autora (presentado en el Anexo I) que se relaciona con el uso del correo en el arte, y el análisis de las fuentes primarias de esta práctica artística.

La aproximación realizada a la documentación fue fundamental para la realización de esta Tesis Doctoral, y se convirtió en el eje central a partir del cual derivaron las reflexiones teóricas e históricas presentadas y sustentadas gracias a la metodología integral utilizada.

Debido a la naturaleza del arte correo, la revisión de las fuentes se hizo a través de Internet o de catálogos recientes de exposiciones, ya que no existe un repositorio de documentación centralizado, tampoco es fácil acceder a los archivos que contienen las fuentes ya que muchos de ellos pertenecen a los *mailartistas* y para el caso de lo producido en América Latina, la dificultad aumenta por la distancia que separa a unos y otros artistas.

Sin embargo, la esencia del arte correo, que es la comunicación a distancia, nos ha permitido tener acceso a *fragmentos* y huellas de uno de los circuitos de *mailartistas* que está activo actualmente, cuyo centro se ubicó en Tarragona (España) en el Archivo Museo de Mail Art del Taller del Sol (AMMA – TDS) hasta el pasado octubre de 2015, cuando el director del mismo, César Reglero, por imposibilidad de mantener abierto el AMMA después de más de 15 años de fundación, firmó un acuerdo de cesión de los fondos con el director del Centro de Poesía Visual de Córdoba, Antonio Monterroso Madueño, con el objeto de garantizar su conservación y el acceso del público y los investigadores a los mismos.

Las fuentes consultadas en el AMMA - TDS ofrecieron información diversa sobre la práctica del arte correo, sin embargo, su análisis se dificulta, y es una constante en los estudios de los archivos de este tipo de expresiones artísticas marginales y disruptivas, por la dispersión de las ideas expresadas en formatos visuales poéticos; en conversaciones de carácter privado registradas en cartas o *e-mails*; en dossiers de prensa; en papeles con anotaciones manuscritas o bocetos; en hojas volantes que invitan a participar en cientos y cientos de iniciativas; en sobres cerrados contenedores de secretos; en recortes, páginas con sellos, imágenes aisladas sin información, etc.

A pesar de la dificultad, la riqueza del archivo, la pluralidad de contactos, la potencia del mismo como registro de una época, de una mentalidad, de un proyecto vital, nos permite reconstruir desde el presente el impacto que este movimiento, práctica artística o estrategia cultural tuvo en las últimas décadas del siglo XX.

La aproximación al AMMA - TDS ha derivado en un proyecto conjunto de Reglero y la autora de esta investigación, que incluye la digitalización de los fondos relacionados con América Latina y la construcción de una propuesta de catalogación general, básica y de fácil acceso, que permitiera la consulta de los fondos.

En ese sentido, se ha propuesto el siguiente procedimiento:

1. Para facilitar la consulta digital, se requiere el escáner o registro fotográfico de cada imagen o documento. En caso de libros, fanzines, etc. se propone digitalizar la portada y los datos de edición.
2. Definir una referencia única para cada pieza del archivo. Esta referencia dará información sobre la zona geográfica a la que pertenece.

Fondo Arte Correo – España (E)

Fondo Arte Correo – América Latina (AL)

Fondo Arte Correo – Europa (EU)

Fondo Arte Correo – Estados Unidos y Canadá (EC)

Fondo Arte Correo – Resto del mundo (RM)

3. En cada una de estas categorías, se debe crear una subcategoría dedicada al autor/colectivo, esto se hará solo en caso de que el material supere los 50 registros, en caso de que los fondos de cada autor/colectivo sea inferior, se agruparán todos en la categoría Varios.

Ejemplo:

Fondo: Arte Correo – América Latina

Subfondos:

- Edgardo Antonio Vigo
- Clemente Padín
- AUMA
- Varios

4. Sistematización de las imágenes en carpetas (físicas y digitales) diferenciadas según Fondos y subfondos.
5. Catalogación de los mismos en documento de Excel.

Se proponen los siguientes campos para la catalogación:¹

Nº REFERENCIA

Se le daría un número de referencia a cada documento digitalizado o grupo de documentos.

Ejemplo: AL – 01

AUTOR

Nombre del autor de la pieza/obra/envío/documento.

TIPO

En este caso se especificará lo que es (artículo de prensa, *e-mail*, tarjeta postal, entre otros).

DESCRIPCIÓN

Se presentará una descripción general del documento.

FECHA Y LUGAR

Día/año que aparezca en la pieza/obra/envío/documento; y ciudad/país referenciado.

DESTINATARIO/S

Se identificará si se dirige al público general, *mailartistas* o a alguien en particular.

OBSERVACIONES Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

Escribir brevemente la información que se considere relevante a la hora de consultar el catálogo, y el estado en el que se encuentra el documento.

PALABRAS CLAVE

En caso de no poder determinar el tema, escribir palabras clave que puedan ubicar temáticamente la pieza/obra/envío.

6. Gestión para crear un catálogo *on line* de los fondos.

Para el caso del catálogo de los Fondos Arte Correo – América Latina, a cargo de la autora de la investigación, se gestionará la creación de un sitio web para acceder a las imágenes y a la información básica.

Todo el procedimiento de catalogación está en desarrollo, actualmente se cuenta con todos los fondos digitalizados, y una base de datos en excel de más de 400 registros. Se prevé realizar el diseño de fichas completas que contengan cada imagen con su respectiva información, hasta el momento se ha diseñado el 5% de estas fichas, un total de 20 entradas del catálogo, las cuales se presentan a continuación:

¹ Esta será una guía que se adapte según las características de cada pieza registrada.



Clemente Padín
C. C. Central 1211
11000 Montevideo
URUGUAY
clementepadin@gmail.com



CLEMENTE PADÍN
LECTURA POESÍA EXPERIMENTAL

Lectura de Poesía Experimental realizada en la Escuela de Arte "Xul Solar" de Junín, Buenos Aires, Argentina, el 13 Octubre de 2005, con poemas de Dick Higgins, Bartolomé Ferrando, Jorge Caraballo, Arrigo Lora-Totino, Felipe Bosso, Edgardo Antonio Vigo, Joan Brossa, Julien Blaine, Fernando Aguilar, José Lino Grünwald, Chelo d Barros y otros.

AUTOR
Clemente Padín

TIPO
Hoja volante

DESCRIPCIÓN
Anuncio de lectura de poesía experimental. Poemas de Dick Higgins, Bartolomé Ferrando, Jorge Caraballo, Arrigo Lora-Totino y otros

FECHA Y LUGAR
Octubre de 2005, Buenos Aires

DESTINATARIOS
Público general

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Hoja de papel impresa a color, texto e ilustración. En buen estado

PALABRAS CLAVE
Poesía experimental



CLEMENTE PADÍN
Casilla C. Central 1211
MONTevideo - URUGUAY
Gracias, Arrigo por el recuerdo!

AUTOR
Clemente Padín

TIPO
Tarjetas postales

DESCRIPCIÓN
Postales con sellos intervenidos e imágenes referidas a obras anteriores de Padín

FECHA Y LUGAR
S/F, Montevideo a Tarragona

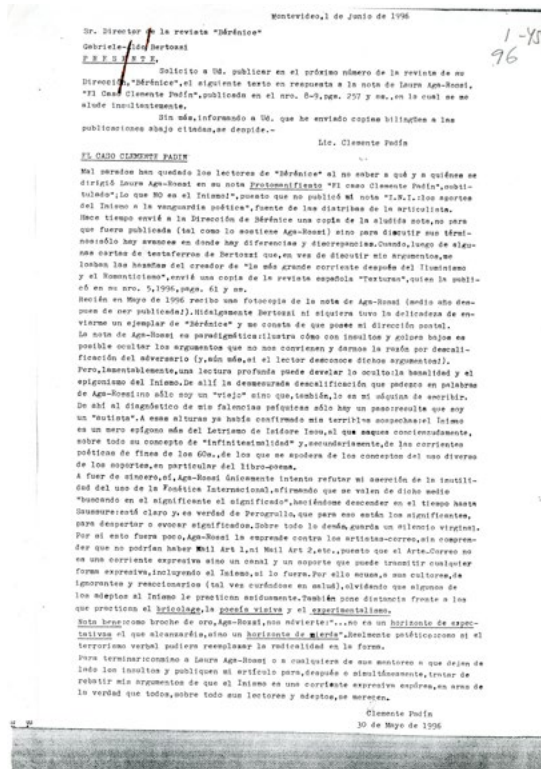
DESTINATARIOS
BOEK861 y Taller del Sol

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Buen estado, originales

PALABRAS CLAVE
Sellos postales intervenidos



CLEMENTE PADÍN
C. CORREO C. 1211
11000 MONTevideo - URUGUAY
Gracias! No. 228



AUTOR
Clemente Padín

TIPO
Carta mecanografiada

DESCRIPCIÓN
Carta en respuesta a Laura Aga-Rossi y su artículo "El caso Clemente Padín, lo que no es el Inismo"

FECHA Y LUGAR
Junio de 1996, Montevideo

DESTINATARIOS
Director de la revista Berenice

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
En buen estado

PALABRAS CLAVE
Inismo – Clemente Padín

PARE

Libertad / Diversidad / Pluralismo
en la creación y enseñanza del arte



Durante muchos años en Latinoamérica y en Chile el arte ha sufrido la manipulación de ideologías totalitarias y de modelos de producción que no se compadecen con la libertad inherente a la creación y enseñanza artística. Solicitamos el envío de obras críticas sobre las políticas culturales que imponen solamente modelos artísticos para legitimar el establishment, i. e., para satisfacer las necesidades ideológicas del sistema para mantener un mundo ideal sin contradicciones y cubrir bajo un manto de signos banalizados la injusta e inhumana realidad social. Cualquier medio, no hay retorno de obras, no hay jurado. Exposición: Febrero de 1998, en el Depto. de Artes de la Universidad de Chile. Documentación a todos.

Fecha Límite: ~~30 de Diciembre de 1997~~ **30 DIC. 1997**
Enviar a: ~~Dr. Humberto Nilo Saavedra~~ **Dr. Humberto Nilo Saavedra**

Calama Nro. 8435
La Cisterna, Santiago
CHILE

AUTOR
Humberto Nilo

TIPO
Hoja volante con sello postal

DESCRIPCIÓN
Convocatoria "PARE. Libertad, diversidad, pluralismo en la creación y enseñanza del arte"

FECHA Y LUGAR
Diciembre de 1997, Santiago de Chile

DESTINATARIOS
Mailartistas

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Hoja de papel impresa a color, texto. En buen estado

PALABRAS CLAVE
Convocatoria arte correo

HUMBERTO NILO (CHILE)

Director y Académico de la Escuela de Artes de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. En 1997 una convocatoria se divulgó rápidamente por la Red: "Stop: Libertad, Diversidad y Pluralismo para la enseñanza de las Artes". Esta ha sido la justificación esgrimida por los sectores reaccionarios ploteados en el ámbito universitario para expulsarlo de su cargo.

***CMA: 1996: Universidad de BBA.A. de Chile: Homenaje a Guillermo Delisle

***CMA: Stop: Libertad para la enseñanza de las artes.

Junio 1998

Es penoso que las consecuencias de las dictaduras sean tan prolongadas en el tiempo, y que la influencia de algunos dictadores sean tan potentes a pesar de haber sido derrocados. Humberto Nilo fue expulsado de su cátedra con Planchet y ha vuelto a ser expulsado de su puesto de Director y Académico de la Facultad de BBA.A. de Chile por las fuerzas represoras neo-ploteadas. El colectivo universal de mail-artistas se ha puesto rápidamente en movimiento; no en vano ha sido y es compañero de las artes y del mail art con convocatorias valientes y comprometidas, como fue la de Guillermo Delisle y recientemente una dedicada a los condicionamientos y censuras para la enseñanza de las Artes.

AUTOR

Humberto Nilo

TIPO

Hoja volante

DESCRIPCIÓN

Denuncia la nueva suspensión de la cátedra de profesores de artes, como consecuencia de movilizaciones contra la dictadura y sus consecuencias

FECHA Y LUGAR

1 de junio de 1998, Santiago de Chile

DESTINATARIOS

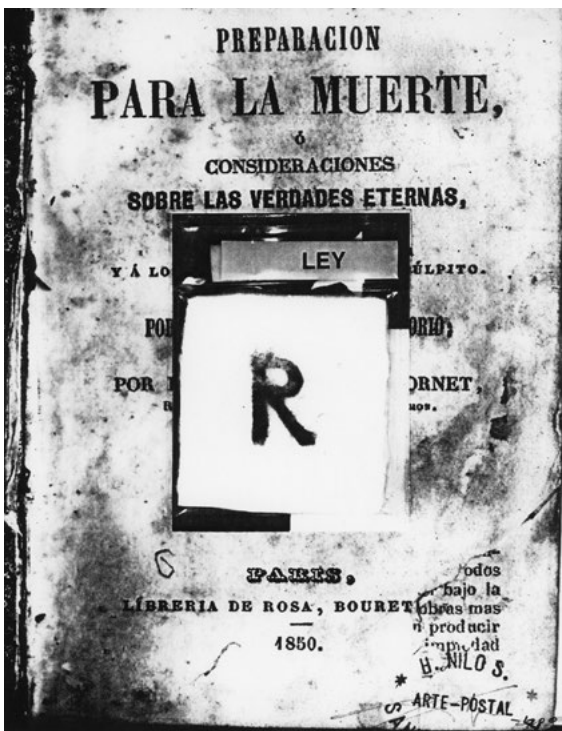
Sin identificar

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN

En buen estado

PALABRAS CLAVE

Arte correo, movilización, dictaduras, suspensión de cátedra



AUTOR

Humberto Nilo

TIPO

Tarjeta postal

DESCRIPCIÓN

Collage, al parecer reutiliza páginas del libro: *preparación para la muerte... Ley R.*

FECHA Y LUGAR

S/F, Santiago de Chile

DESTINATARIOS

Público en general

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN

Buen estado, fotocopia

PALABRAS CLAVE

Arte correo



AUTOR
Clemente Padín

TIPO
Tarjetas postales

DESCRIPCIÓN
Postales con imágenes estampadas, poesía visual: "Míster Dólar" y "Our ignorance is their power"

FECHA Y LUGAR
S/F y S/L

DESTINATARIOS
Sin datos

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Buen estado, originales

PALABRAS CLAVE
Arte correo, política



AUTOR
Guillermo Deisler

TIPO
Tarjeta postal (anverso)

DESCRIPCIÓN
Convocatoria para el proyecto UNI/vers(:)

FECHA Y LUGAR
S/F y S/L

DESTINATARIOS
Mailartistas

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Buen estado

PALABRAS CLAVE
Guillermo Deisler, UNI/vers(:), revista ensamblada



AUTOR
Guillermo Deisler

TIPO
Tarjeta postal (reverso)

DESCRIPCIÓN
Postal con sellos estampados, en los que se solicita el nombre del destinatario, en la serie: Poetry Factory

FECHA Y LUGAR
sin fecha, desde Alemania

DESTINATARIOS
Público en general

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Original en buen estado

PALABRAS CLAVE
Poesía visual, arte correo

LA PLATA, CIUDAD DE VIGO

La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de La Plata convoca a todos los artistas a participar de una exposición de arte correo, en la ciudad donde nació y desarrolló toda su actividad artística Edgardo Antonio Vigo.

La exposición se presentará en el antiguo edificio del Pasaje Dardo Rocha, lugar donde funcionaba el correo desde el cual Vigo despachaba y recibía su correspondencia de arte correo.

Este evento forma parte de las actividades del Día del Arte Correo en la Argentina, establecido el 5 de diciembre, fecha de la primera exposición de arte correo en nuestro país.

Tamaño y técnica libre.

Las obras no serán devueltas, formando parte del archivo del Centro de Arte Experimental Vigo en la ciudad de La Plata. Al finalizar la exposición, se enviará documentación a todos los participantes.

RECEPCIÓN DE OBRAS: hasta el 25 de noviembre de 2000
INAUGURACIÓN: 8 de diciembre de 2000

La convocatoria es organizada por VORTICE ARGENTINA, con la coordinación de Juan Carlos Romero y Fernando García Delgado.

Conozca un amplio panorama de la obra de Edgardo A. Vigo en Internet, podrá encontrar estampillas, sellos, postales, sobres, publicaciones, objetos, poesía visual, escritos... Visite el sitio en: www.eavigo.com.ar

AGRADECEMOS SU DIFUSIÓN DE LA CONVOCATORIA



ENVIAR LAS OBRAS A:

"LA PLATA, CIUDAD DE VIGO"
Secretaría de Cultura

Municipalidad de la Ciudad de La Plata
Pasaje Dardo Rocha, calle n° 50, (e) 6 y 7 - 2° piso
1900 La Plata, Provincia de Buenos Aires
Argentina

INFORMES: vortice@infomatic.com.ar

AUTOR
Secretaría de Cultura, Municipalidad La Plata, Argentina

TIPO
Hoja volante

DESCRIPCIÓN
Convocatoria: "La Plata, ciudad de Vigo", para rendir homenaje a E.A Vigo en su ciudad natal

FECHA Y LUGAR
La Plata, 2000

DESTINATARIOS
Todos los artistas o *mailartistas* interesados

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Fotocopia. Buen estado

PALABRAS CLAVE
E.A Vigo, arte correo, convocatoria

REGISTRO **AL - 240**



AUTOR
Edgardo Antonio Vigo

TIPO
Tarjeta postal [anverso y reverso]

DESCRIPCIÓN
Postal enviada con el lema impreso/estampado: ETC ETC ETC como parte del proyecto Biopsia, aludiendo a Bosnia Herzegovina

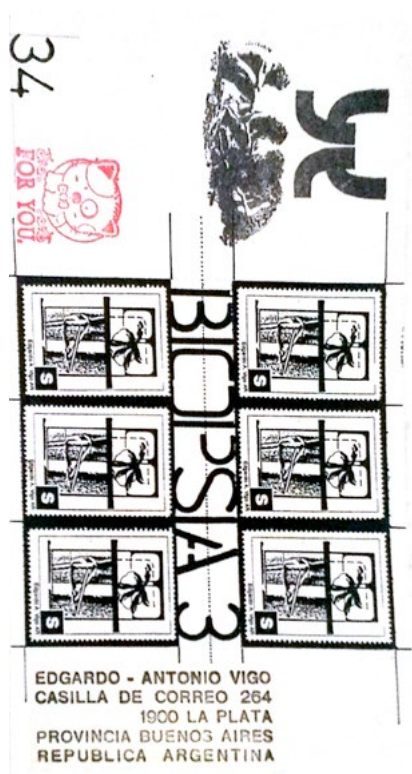
FECHA Y LUGAR
1994, La Plata a Tarragona

DESTINATARIOS
Taller del Sol

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Original, buen estado

PALABRAS CLAVE
Postal, arte correo, E.A Vigo

REGISTRO **AL - 248**



AUTOR
Edgardo Antonio Vigo

TIPO
Tarjeta

DESCRIPCIÓN
Convocatoria para el proyecto *Biopsia*

FECHA Y LUGAR
S/F, La Plata, Argentina

DESTINATARIOS
Mailartistas

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Buen estado, varias copias

PALABRAS CLAVE
E.A. Vigo, arte correo

REGISTRO **AL - 261**



AUTOR
S/A

TIPO
Tarjeta

DESCRIPCIÓN
Promoción de la Revolución Cubana, obra gráfica

FECHA Y LUGAR
Sin datos

DESTINATARIOS
Sin especificar

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Fotocopia, imagen débil

PALABRAS CLAVE
Revolución cubana

REGISTRO **AL - 276**



AUTOR
Banco de Ideas

TIPO
Sobre – collage

DESCRIPCIÓN
Sobre con imágenes de productos cubanos, incluida la imagen alusiva a la revolución

FECHA Y LUGAR
11 de diciembre de 1998, Cuba

DESTINATARIOS
César Reglero

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN
Original en buen estado

PALABRAS CLAVE
poesía y collage Cuba



AUTOR

Ernesto Triana López

TIPO

Sobre intervenido

DESCRIPCIÓN

Sobre con imagen estampada con el objetivo de promocionar el proyecto de promoción cultural Eureka

FECHA Y LUGAR

S/F, La Habana, Cuba

DESTINATARIOS

BOEK861

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN

Buen estado, original

PALABRAS CLAVE

Sobre intervenido, arte correo



AUTOR

Alexander Lobaina Jiménez

TIPO

Tarjeta postal

DESCRIPCIÓN

Collage con imágenes de anuncios y productos de consumo

FECHA Y LUGAR

01 de septiembre de 1999, Matanzas, Cuba

DESTINATARIOS

BOEK861

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se conserva el original en buen estado

PALABRAS CLAVE

Collage, arte correo, Cuba

Exposición Internacional de Arte-Correo
"Por un Milenio de Vida, NO a la Pena de Muerte"
 16 de noviembre al 10 de diciembre de 2000
 Galería Plaza del Soportal • Viejo San Juan, Puerto Rico
 Artistas cuyas obras llegaron después de imprimir el catálogo

Argentina

- Alejandro Luis Iglesias
- Mabel O. Righi
- Lyllian López de Stpppani
- Sergio Lamanna
- Mónica Goldstein
- J. C. Romero

Canadá

- Diane Bertrand

España

- Javier Seco
- Ma. Felisa Culebras
- Rita Montes de Oca
- José Blanco
- Gustavo Vega
- Jorge Balboa Garnica
- Maribel de Perea Retamal
- Alejandrina García Faure
- M. Jesús Montiel
- Joseph Ma. Francisco Castillo

Holanda

- Nut Society

Italia

- Lidia Ines Montero
- Paolo Pastore
- Mitt. Guerra Enrica
- SNAK-Y

México

- Jeannette Betancourt

Portugal

- Luis Athouguia
- Irene Fernandes da Silva

Puerto Rico

- Ana Q. Delgado
- Ramón Antonio Rosario
- Jairo Cuello-Diana Quiñones
- Eduardo Rodríguez

Estados Unidos

- State of Being



Alejandro Luis Iglesias
Argentina



Jose Blanco - España



Javier Seco
España

AUTOR

Elías Adasme

TIPO

Cartel

DESCRIPCIÓN

Se anuncia la "Exposición Internacional de Arte Correo. Por un milenio más de vida, no a la pena de muerte"

FECHA Y LUGAR

16 de noviembre al 10 de diciembre, 2000. San Juan de Puerto Rico

DESTINATARIOS

Público en general

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN

Buen estado

PALABRAS CLAVE

Exposición Arte Correo, no a la pena de muerte

El líder independentista renunció a la lucha por ser a la Marina de la Isla Nena no será tarea fácil, pero la imposición de fechas en el calendario no debe ser una imposición. Marante respondió que Jorge de Castro Front no debe ocupar la silla presidencial de la Cámara de Repre-

sentación en la Cámara de Representantes y la independencia del gobierno de Roosevelt y el PNP. Se mostró complacido con la derrota del candidato Carlos Romero Barranti.

Referente al PIP

El profesor universitario manifestó que desde el punto de vista político se dieron avances significativos en la convergencia independentista. Des-

pués de eso, los dos candidatos a la Legistatura obtuvieron mayoría abrumadora. No obstante, Marante sostuvo que de cara a los nuevos comicios se impone la redefinición de la papelera del PIP. Señaló que esa colectividad debe ser a otros candidatos que provengan de los diversos movimientos pro independencia que con-

tinúan en el seno del PIP. De otro parte, a preguntas de EL VOCERO, el presidente del PIP, Rubén Berrios Martínez, manifestó que por el momento no quiere reaccionar a las sugerencias de su oponente de la alianza hasta que no culminen las reuniones que va a realizar con todos los dirigentes no afiliados.

En honor a Carlos Cáceres

Vigilia por derechos humanos en San Juan

Por Aiola Virella
 Redactora - EL VOCERO

La sección de Puerto Rico de Amnistía Internacional organizará el primer jueves, por tercer año consecutivo, una vigilia en favor de los derechos humanos en la plaza San Juan del Viejo San Juan, que servirá de homenaje a la memoria de Carlos Luis Cáceres. El presidente de Amnistía Internacional en Puerto Rico, Carmelo Campos, sostuvo que la actividad es para regular la pena de muerte y la tortura.

La vigilia comenzará a las 6:00 de la tarde y contará con la presencia de la madre de Cáceres, Josefina Colla. Cáceres fue el primer abogado puertorriqueño asesinado por Tropa Oriental, miembros laboristas como funcionarios de la Organización de Naciones Unidas en trabajos humanitarios. Campos dijo que en la conmemoración que tiene con la madre del abogado asesinado, está la solicitud que haga un llamado para que las personas que expresan solidaridad en el momento de la muerte de su hijo asistan a la vigilia.

De igual forma, la vigilia servirá de acto inaugural a la Exposición de Arte

Postal titulada "Por un milenio de vida, no a la pena de muerte", que se exhibirá en la Galería de la Plaza del Soportal en Viejo San Juan. La exhibición se extenderá por cuatro días de mañana hasta el 10 de diciembre.

El artista gráfico, Elías Adasme, que dirige la exposición, explicó que el arte postal es un concepto donde el artista hace su obra y la envía por correo a un destino establecido.

La exposición es de artistas de distintos países como Alemania, Argentina, Uruguay, Chile, España y Puerto Rico. Hasta ahora, la exposición cuenta con 306 obras de 151 artistas que representará a 20 países. Adasme indicó que la exposición es una forma más de hacer presión contra la pena de muerte.

En tanto, Campos explicó que este año Amnistía Internacional inició una campaña contra la tortura, ya que en los pasados tres años se documentaron casos de tortura en más de 150 países.

El Laboratorio destacó que al Tribunal Federal en Puerto Rico se el dictado desde más de mil millones de personas de muerte se han solicitado en todo Estados Unidos. "Esto es una muestra de la fuerza de la conciencia que



Los artistas Mike Rivera y Elías Adasme (a los extremos) y el presidente de Amnistía Internacional, Carmelo Campos (al centro) asistieron a la Tercera Vigilia por los Derechos Humanos que se le dedicó al abogado Carlos Cáceres, muerto durante los disturbios en Times. (Foto EL VOCERO) por María Sazani

la pena de muerte se impone a los "muertos", donde el Presidente de la sección de Amnistía Internacional en Puerto Rico. La vigilia también contará con la participación de artistas que destacan su talento como: Mike

Virella, Luis Edgardo, Kipal Prieto, Conciencia Política, Mike Rivera, Edén Martínez y la Tuna Las Alondras. Los músicos de economía serán Magali Carrazuello y Eugenio Montaña.

AUTOR

Aiola Virella, redactora El Vocero

TIPO

Artículo de prensa

DESCRIPCIÓN

Noticia sobre la vigilia por derechos humanos en San Juan, En honor a Carlos Cáceres y con la participación de Amnistía Internacional y Elías Adasme. En este acto se inaugura la exposición de arte correo Por un milenio de vida, no a la pena de muerte [Colectivo AUMA]

FECHA Y LUGAR

Junio de 1996, Montevideo

DESTINATARIOS

Director de la revista Berenice

OBSERVACIONES / ESTADO DE CONSERVACIÓN

En buen estado

PALABRAS CLAVE

Inismo – Clemente Padín

LISTADO DE IMÁGENES

Fig. 1. Kurt Schwitters, postal enviada a Hannah Höch, 1921. Pag. 48.

(Fuente: “Postales, sellos de goma y sellos de correos antes del mail”, en: Revista Digital de Arte Correo Merz Mail, <http://www.merzmail.net/postales1.htm>. Consulta: 1 de septiembre de 2014)

Fig. 2. Kurt Schwitters, *Con 4 Rojo*, dibujo al tampón entintador y *collage*, 1919. Pag. 48.

(Fuente: “Postales, sellos de goma y sellos de correos antes del mail”, en: Revista Digital de Arte Correo Merz Mail, <http://www.merzmail.net/postales1.htm>. Consulta: 1 de septiembre de 2014)

Fig. 3. Giacomo Balla, postal enviada a F.T Marinetti, sin fecha (s/f). Pag. 49.

(Fuente: “Postales, sellos de goma y sellos de correos antes del mail”, en: Revista Digital de Arte Correo Merz Mail, <http://www.merzmail.net/postales1.htm>. Consulta: 1 de septiembre de 2014)

Fig. 4. Hans Arp y Max Ernst, postal enviada a Paul Eluard, s/f. Pag. 50.

(Fuente: “Postales, sellos de goma y sellos de correos antes del mail”, en: Revista Digital de Arte Correo Merz Mail, <http://www.merzmail.net/postales1.htm>. Consulta: 1 de septiembre de 2014)

Fig. 5. Fig.6 Fig.7. Ray Johnson, envíos, s/f. Pag. 51.

(Fuente: Página web Ray Johnson Estate, editada por Richard L. Feigen & Co: <http://www.rayjohnsonestate.com/biography/> Consulta: 1 de septiembre de 2014).

Fig. 8. Ray Johnson, *The paper Snake*, página, 1965. Pag. 52.

(Fuente: *The paper snake*, reedición facsimilar, Siglio 2014)

Fig. 9. Elías Adasme, *A Chile*, registro fotográfico de acción, 1970 – 1980. Pag. 59.

(Fuente: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Catálogo, MNCARS 2013)

Fig. 10. Álvaro Barrios, *El martirio de San Sebastián*, hojas intervenidas, 1980 – 2014. Pag. 59.

(Fuente: *Álvaro Barrios, la leyenda del sueño. Una revisión retrospectiva*, Catálogo, Museo de Arte del Banco de la República 2013)

Fig. 11. Colectivo Acciones de Arte (CADA), ¡Ay, Sudamérica”, fotografía, 1981. Pag. 59.

(Fuente: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Catálogo, MNCARS 2013)

Fig. 12. Clemente Padín, postal, s/f. Pag. 61.

(Fuente: Archivo AMMA – TDS)

Fig. 13. Edgardo Antonio Vigo, *Censura*, envío, s/f. Pag. 61.

(Fuente: Archivo AMMA – TDS)

Fig. 14. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Paulo Bruscky, Brasil, 1984. Pag. 62.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 15. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Jesús Romeo Galdánez, El Salvador, 1984. Pag. 62.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 16. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Armando Williams, Perú, 1984. Pag. 62.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 17. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Guillermo Deisler, Chile, 1984. Pag. 62.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 18. Libro de artista, ensamblado, varios autores. Sin referencias. Pag. 74.

(Fuente: Archivo personal de Tulio Restrepo)

Fig. 19. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: X.L Anguish, Países Bajos, 1981 – 1983. Pag. 76.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 20. Ryosuke Cohen, *Brain Cell*, composición con sellos estampados, 1985. Pag. 76.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 21. Juan Sánchez, *La realidad Sangrante: Así estamos*, 1988. Pag. 111.

(Fuente: *Artistas latinoamericanos del Siglo XX*, Catálogo, Sevilla – Nueva York 1992)

Fig. 22. Cildo Meireles, *Proyecto Coca Cola*, Inserciones en los circuitos ideológicos, 1970. Pag. 111.

(Fuente: *Artistas latinoamericanos del Siglo XX*, Catálogo, Sevilla – Nueva York 1992)

Fig. 23. Alfredo Jaar, *(Sin) Enmarcar*, instalación, 1987 – 1991. Pag. 111.

(Fuente: *Artistas latinoamericanos del Siglo XX*, Catálogo, Sevilla – Nueva York 1992)

Fig. 24. Luis Camnitzer, *La Oficina*, instalación, 2001. Pag. 115.

(Fuente: *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XX*, Catálogo, Fundación Telefónica 2001)

Fig. 25. Rosángela Rennó, *Vulgo*, fotografías, 1998. Pag. 115.

(Fuente: *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XX*, Catálogo, Fundación Telefónica 2001)

Fig. 26. Ulises Carrión, *Lilia Prado Superstar*, proyecto acción – intervención medios, 1983. Pag. 125.

(Fuente: Maderuelo, 2016)

Fig. 27. Convoca: Ulises Carrión, *Poema*. Envío: Irina, 1973. Pag. 127.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 28. Convoca: Ulises Carrión, *Poema*. Envío: ilegible, 1973. Pag. 127.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 29. Convoca: Ulises Carrión, *Art is:*, Envío: Horacio Zabala, 1977. Pag. 127.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 30. Convoca: Ulises Carrión, *Piezas de retroalimentación*, 1981. Pag. 128.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 31. Convoca: Ulises Carrión, *Piezas de retroalimentación*. Envío: Leonard F. Duch 1981. Pag. 128.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 32. Convoca: Ulises Carrión, *Piezas de retroalimentación*. Envío: Carioca 1981. Pag. 128.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 33. Ulises Carrión, Documento original de E.A.M.I.S, 1978. Pag. 129.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 34. Guy Schraenen, envíos a Ginebra y a Eblag, a través de E.A.M.I.S, 1978. Pag. 129.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 35. Ray Johnson, envío a São Paulo, a través de E.A.M.I.S. s/f. Pag. 129.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 36. Ejemplo de correspondencia a través de E.A.M.I.S. s/f. Pag. 129.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 37. Ulises Carrión, *Ephemera*, Nº 1, revista, 1977. Pag. 130.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 38. Ulises Carrión, *Ephemera*, Nº 12 (último número de la revista), 1978. Pag. 130.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 39. Ulises Carrión, *Ephemera*, Nº 7, revista, 1978. Pag. 130.

(Fuente: Carrión, 2013)

Fig. 40. Felipe Ehrenberg, *Arriba y adelante*, obra conformada por 200 postales, 1970. Pag. 132.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 41. Felipe Ehrenberg, *Ehrenberg [fragmento]*, cuadrícula, 1973. Pag. 133.

(Fuente: Maderuelo, 2016)

Fig. 42. Beau Geste Press, *Fluxshoe*, cartel de exposición, 1972. Pag. 134.

(Fuente: Maderuelo, 2016)

Fig. 43 – 46. Convoca: Manuel Marín, *Algo Pasa*, revista, envíos de varios autores, 1981. Pag. 138.

(Fuente: Fondo Felipe Ehrenberg, Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, México (en adelante, MUAC))

Fig. 47a y 47b. Convoca: Manuel Marín, *Aún aquí*. Envío: Homenaje a Ulises Carrión, autor Felipe Ehrenberg, 1992. Pag. 139.

(Fuente: Fondo Felipe Ehrenberg, MUAC.)

Fig. 48a y 48b. Convoca: Manuel Marín, *Aún aquí*. Envío: Felipe Ehrenberg, 1992. Pag. 139.

(Fuente: Fondo Felipe Ehrenberg, MUAC.)

Fig. 49. Portada Manifiesto AUMA, folleto, 1999. Pag. 142.

(Fuente: Archivo Museo de Mail Art, del Taller del Sol, España (en adelante: AMMA – TDS))

Fig. 50a y 50b. *Stop bombing Yugoslavia. Peace in Kosovo*, Listado de participantes, 1999. Pag. 148.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 51a y 51b. *Peace in Vieques*, postal enviada para convocar a *mailartistas*, 2000. Pag. 150.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 52. Edgardo Antonio Vigo, *WC* N° 1 – 5, revista, 1958. Pag. 153.

(Fuente: *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo. Trabajos 1953 – 1962, Argentina 2008*)

Fig. 53. Edgardo Antonio Vigo, *Diagonal Cero*, 28 números, 1962 – 1969. Pag. 153.

(Fuente: *Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo. Trabajos 1953 – 1962, Argentina 2008*)

Fig. 54. Clemente Padín, *Ovum*, N° 10, revista, 1969. Pag. 153.

(Fuente: Fondo Felipe Ehrenberg, MUAC)

Fig. 55. Dámaso Ogaz y Antonio Pérez Carmona, *La Pata de Palo*, N° 4, revista, 1971. Pag. 153.

(Fuente: Fondo Felipe Ehrenberg, MUAC)

Fig. 56. Edgardo Antonio Vigo, *Poesía Visual*, 1987. Pag. 154.

(Fuente: Fondo Felipe Ehrenberg, MUAC)

Fig. 56a y 56b. Edgardo Antonio Vigo, *Poesía Visual*, (interior), 1987. Pag. 154.

(Fuente: Fondo Felipe Ehrenberg, MUAC)

Fig. 57a y 57b. Envío de Tulio Restrepo, Colombia a España, 2013. Pag. 156.

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 58. Antonio Gómez, *Diásporas de Luz*, libro de artista, 1998. Pag. 156.

(Fuente: Feria Masquelibros, Madrid, 2014)

Fig. 59. Convoca: Yani Pecanins, El Archivero, *Libro Objeto x Correo*, 1988. Pag. 159.

(Fuente: Fondo El Archivero, MUAC)

Fig. 60 – 60c. Jorge Caraballo, *Breve historia de América Latina*, libro de artista, 1987. Pag. 160.

(Fuente: Fondo El Archivero, MUAC)

Fig. 61 – 61c. Jorge Caraballo y Asociación Uruguaya de Artistas, *En Uruguay la palabra justicia significa:*, libro de artista, 1987. Pag. 161.

(Fuente: Fondo El Archivero, MUAC)

Fig. 62a y 62b. Graciela Gutiérrez Marx, *América la pobre*, libro de artista, 1982 - 1987. Pag. 161.

(Fuente: Fondo El Archivero, MUAC)

Fig. 63a - 63c. Instalaciones del AMMA – TDS, s/f. Pag. 169.

(Fuente: Archivo personal de César Reglero)

Fig. 64. Edgardo Antonio Vigo, *Violación*, postal, 1996. Pag. 172.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 65. Edgardo Antonio Vigo, *Discurso*, postal, 1993. Pag. 172.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 66. Edgardo Antonio Vigo, *Set Free Palomo*, envíos, 1976. Pag. 173.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 67. Clemente Padín, *Censurado*, envíos, 1978. Pag. 174.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 68. Clemente Padín, varios, sin referencias. Pag. 175.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 69. Clemente Padín, *Ovum 10*, fragmento, s/f. Pag. 175.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 70. Clemente Padín, varios, sin referencias. Pag. 175.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 71. Fernando García Delgado (Vórtice), *Día del Arte Correo*, convocatoria, 1999. Pag. 176.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 72. Fernando García Delgado, Vórtice, *Arte Correo ¿En infracción?*, convocatoria, 1997.

Pag. 177.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 73. Convoca: Clemente Padín, *In memoriam Guillermo Deisler*, s/f. Pag. 178.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 74. Pete Spence, *Homenaje a Guillermo Deisler*, 1996. Pag. 178.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 75. Convoca: Guillermo Deisler, *Universal*, envío de Vitore Baroni, s/f. Pag. 178.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 76a y 76b. Hans Braümmüller. *Palenque*. Postal promocional, 2004. Pag. 180.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 77a y 77b. E.A. Vigo. *ETC*. Del proyecto *Biopsia*, postal, arte correo, 1994. Pag. 180.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 78a y 78b. *Homenaje a Guillermo Deisler*, envíos, arte correo, s/f. Pag. 181.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 79. Convoa: Fernando García Delgado (Vórtice), *Este espacio le pertenece*, invitación a participar en la Revista de Arte Vórtice, s/f. Pag. 182.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 80. Guillermo Deisler, *Uni/vers(;)*, convocatoria pública, s/f. Pag. 182.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 81. Guillermo Deisler, *Uni/vers(;)*, convocatoria pública, s/f. Pag. 182.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 82a y 82b. Guillermo Deisler, *Lateinamerika*, postal, arte correo, 1992. Pag. 183.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 83. Guillermo Deisler, *peacedream*, convocatoria *Uni/vers(;)*, 1992. Pag. 183.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 84a y 84b. E.A. Vigo, *Biopsia*, convocatoria, 1992. Pag. 183.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 85. Hans Braümmüller, *Crosses of the Earth*, homenaje a pueblos indígenas, 2000. Pag. 183.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 86. Diego Arango y Nirma Zárate, *Agresión al imperialismo*, foto-serigrafía, 1972. Pag. 194.

(Fuente: Colección Banco de la República de Colombia, <http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=30>)

Fig. 87. Taller NN, *Una al mes*, fotocopia y serigrafía, 1988. Pag. 194.

(Fuente: Promoción de La Carpeta Negra, serie de imágenes, en: <https://allevents.in/pueblo%20libre/una-al-mes-nn-per%C3%A9A-carpeta-negra-de-taller-nn-1988/568293866626259#>)

Fig. 88. Colectivo Acciones de Arte (CADA), NO+, acción en el espacio público, 1983. Pag. 196.

(Fuente: <http://memoriaidentidadolvido.weebly.com/la-resistencia.html>)

Fig. 89. Colectivo Acciones de Arte (CADA), NO+, acción en el espacio público, 1983. Pag. 196.

(Fuente: <http://memoriaidentidadolvido.weebly.com/la-resistencia.html>)

Fig. 90. M-19. Campaña de expectativa, cartel, enero, 1974. Pag. 197.

(Fuente: Enrique Santos Calderón, Testimonio Histórico M-19; ¡así los vieron!, en Revista de historia y ciencias sociales *Secuencia*, N° 96, 2016, Instituto Mora, del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México: <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1410/1574>)

Fig. 91. M-19. Campaña de expectativa en el periódico *El Tiempo*, enero, 1974. Pag. 197.

(Fuente: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Catálogo, MNCARS 2013)

Fig. 92. Aguerreberry, Rodolfo; Flores, Julio y Kexel, Guillermo. *El Siluetazo*, acción colectiva en espacio público, 1983. Pag. 198.

(Fuente: Archivos en Uso, de la Red Conceptualismos del Sur, <http://archivosenuso.org/viewer/862>)

Fig. 93. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: On Kawara, 1981. Pag. 202.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 94. Convoca: Solidarte (México), *Desaparecidos políticos de nuestra América*. Envío: Eduardo Díaz, Chile, 1984. Pag. 203.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 95. Dámaso Ogaz, *Libertad para Padín y Caraballo*, inserción gráfica en el N° 17 de la revista *Artes Visuales*, editada por Carla Stellweg entre 1973 y 181, Museo de Arte de México, 1978. Pag. 211.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 96. Asociación Uruguaya de Artistas Correo, *Por la liberación de Andrés Díaz Poblete*, carta convocatoria, 1985. Pag. 211.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 97. Solidarte, *Por la liberación de Andrés Díaz Poblete*, telegrama enviado al Ministro del Interior de Chile, 1985. Pag. 211.

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 98. Clemente Padín, *No al bloqueo*, convocatoria, 1992. Pag. 212.

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 99. Colectivo AUMA, *Stop Bombing - Afghanistan*, convocatoria, 2001. [Pag. 212.](#)

(Fuente: AMMA – TDS)

Fig. 100. *Teleanálisis* (noticiero clandestino chileno), fotogramas, 1984 - 1989. [Pag. 213.](#)

(Fuente: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Catálogo, MNCARS 2013)

Fig. 101. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Colectivo III, 1981 – 1983. [Pag. 217.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 102. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Xavier Canals, España, 1981 – 1983. [Pag. 218.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 103. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Samuel Feijóo, Cuba, 1981 – 1983. [Pag. 218.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 104. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Graciela Gutiérrez Marx, Argentina, 1981 – 1983. [Pag. 219.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 105. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Enzo, Rosami, Italia, 1981 – 1983. [Pag. 219.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 106. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Guillermo Deisler, 1981 – 1983. [Pag. 220.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 107. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: León Ferrari, Argentina, 1981 – 1983. [Pag. 221.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 108. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: MATA, Venezuela, 1981 – 1983. [Pag. 221.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 109. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Wally Darnell, Arabia Saudita, 1981 – 1983. [Pag. 221.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 110. Convoca: Colectivo III (México), *Poema Colectivo Revolución*. Envío: Carlos Zerpa, Venezuela, 1981 – 1983. [Pag. 221.](#)

(Fuente: *Artecorreo*, Catálogo, Museo de la Ciudad de México 2011)

Fig. 110a – 110c. On Kawara, *I got up at...*, postales de viaje intervenidas, 1968. [Pag. 239.](#)

(Fuente: Osborne, Londres 2006)

Fig. 111a y 111b. Eugenio Dittborn. *Pintura aerpostal N° 112*, pintura y sobre de envío, 1994. [Pag. 240.](#)

(Fuente: *ArtNexus*, Bogotá, 1997)

Fig. 112. Silvia Ramírez Monroy, *Detrás de la puerta*, muestra de fotografías y huellas enviadas por correo, 2012. [Pag. 248.](#)

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 113. Silvia Ramírez Monroy, *Detrás de la puerta*, piezas de la instalación, 2012. [Pag. 249.](#)

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 114. Carlos Cáceres, *Detrás de la puerta*, cartografía de envíos, 2012. [Pags. 250-251.](#)

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 115a – 115d. Silvia Ramírez Monroy, *Detrás de la puerta*, libro de artista y arte correo, 2012. [Pag. 252.](#)

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 116a – 116c. Exposición “Colombia se toma el Museo de América”, documentación, 2012. [Pag. 252.](#)

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 117a – 117c. Silvia Ramírez Monroy, *Anverso y reverso*, postales intervenidas y libro de artista, 2014. [Pag. 253.](#)

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 118a – 118d. Silvia Ramírez Monroy, *Anverso y reverso*, postales intervenidas y libro de artista, 2014. [Pag. 254.](#)

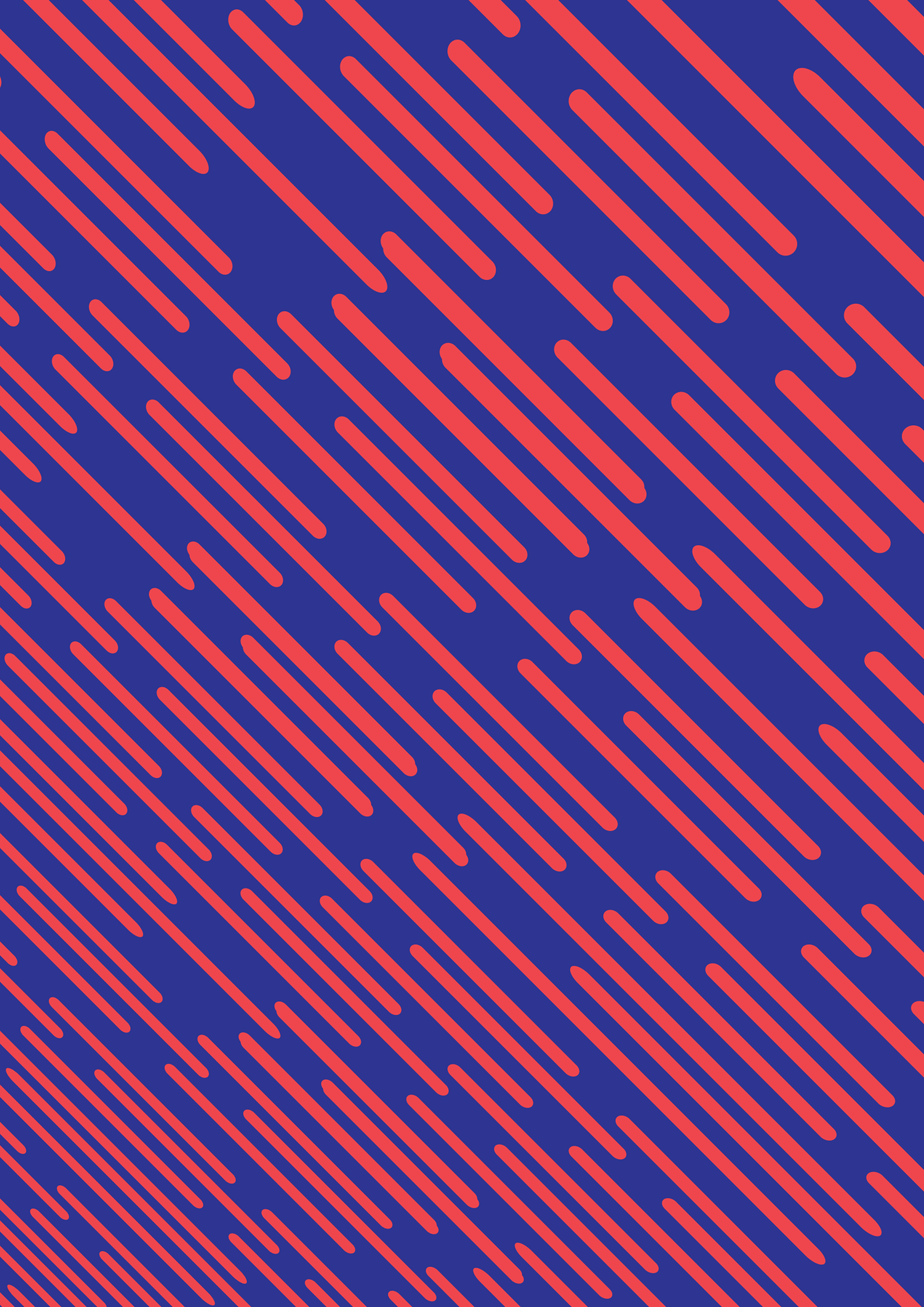
(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 119a y 119b. Silvia Ramírez Monroy, *Transmutación*, arte correo, *add and pass*, 2010. [Pag. 255.](#)

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)

Fig. 120a – 120d. Silvia Ramírez Monroy, *Transmutación*, arte correo, *add and pass*, 2008 - 2011. Pag. 256.

(Fuente: Archivo personal Silvia Ramírez Monroy)



I. FUENTES

Entrevistas y comunicaciones:

1. **César Reglero (España)**, intercambio de *e-mails* desde el 29 de junio de 2015, hasta el presente; conversación personal en Madrid, 23 de diciembre de 2015 y entrevista realizada por cuestionario enviado vía *e-mail*, 26 de junio de 2016.
2. **César Espinosa (México)**, intercambio de mensajes por *e-mail*, 22 de julio de 2014.
3. **Clemente Padín (Uruguay)**, entrevista realizada por medio de dos cuestionarios enviados vía *e-mail*, 12 de agosto de 2014 y 16 de julio de 2016.
4. **Consuelo Vallejo (España)**, conversación en la Universidad de Granada (España), 22 de noviembre de 2014.
5. **Fabianne Pianowski (Brasil)**, entrevista por medio de cuestionario enviado vía *e-mail*, 27 de agosto de 2014.
6. **Felipe Ehrenberg (México)**, intercambio de mensajes por *e-mail*, 16 de julio de 2014 hasta el 9 de enero de 2015.
7. **Hans Braümmüller (Chile)**, información enviada por *e-mail* sobre última entrevista académica contestada por él mismo a Italo García Torres, 8 de julio de 2016.
8. **Humberto Nilo (Chile)**, intercambio de mensajes por *e-mail*, julio – agosto de 2016.
9. **José Emilio Antón (España)**, entrevista persona en Madrid, 23 de octubre de 2014 y entrevista realizada por cuestionario enviado el 8 de julio de 2016.
10. **Tulio Restrepo (Colombia)**, entrevista personal en Medellín, 24 de febrero de 2014.
11. **Yani Pecanins (México)**, entrevista realizada por cuestionario vía *e-mail*, 23 de septiembre de 2016.

Archivos consultados:

1. **Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (Ciudad de México)**
 - Fondo Felipe Ehrenberg
 - Fondo No – Grupo, I Coloquio Latinoamericano de Arte No - Objetual y Arte Urbano
 - Fondo El Archivero
2. **Archivo Museo de Mail Art del Taller del Sol (Tarragona, España)**
 - Fondo América Latina
 - Fondo Acción Urgente de Mail Art (AUMA)
3. **Archivo personal de Clemente Padín (Montevideo, Uruguay)**
 - Documentos relacionados con la Asociación Latinoamericana de Artistas Correo
4. **Archivo personal José Emilio Antón (Madrid, España)**
 - Documentos relacionados con Acción Urgente de Mail Art (AUMA)

II. BIBLIOGRAFÍA

A. El arte y lo político

Acha, Juan. “Teoría y práctica no objetualistas en América Latina” en: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981*, Fondo Editorial Museo de Antioquia/ Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín 2011, 75 – 88 pp.

Arendt, Hannah, ¿Qué es la política?, Ed. Paidós, Barcelona 1997, 156 pp.

Bayón, Damián, *El artista latinoamericano y su identidad*, Monte Ávila Editores, Caracas 1977, 150 pp.

Beke, László, “Conceptual Tendencies in Eastern European Art”, en: Camnitzer, Luis, Farver, Jane, Weiss, Rachel (eds.), *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980*, Ed. Queens Museum of Art, Nueva York 1999, 279 pp.

Benjamin, Walter, “El autor como productor”, en: *Obras: Ensayos estéticos y literarios; fragmentos estéticos; conferencias y discursos; artículos de enciclopedia, artículos de política cultural*, libro II, vol. 2, Abada Editores, Madrid 2009, 439 pp.

Bernal, María Clara, *Redes Intelectuales. Arte y política en América Latina*, Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Los Andes/Connecting Art Histories, The Getty Foundation, Bogotá, 2015, 648 pp.

Borja-Villel, Manuel, “¿Pueden ser los museos críticos?” en: *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, No. 1, primavera-verano 2010, Madrid, p. 1 y 2.

Bourriaud, Nicolás, *Estética Relacional*, Ed. Adriana Hidalgo, 2a. ed., Buenos Aires 2008, 143 pp.

Bourriaud, Nicolás, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2004, 123 pp.

Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo/Casa Editorial HUM/ Centro Cultural de España en Montevideo y Buenos Aires, Murcia 2009, 429 pp.

Carrión, Ulises, *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona Ediciones/Conaculta, México 2012, 179 pp.

Costa, Cayetano, “El Taller del Sol: una historia d’ctivisme artístic” en: *Artiga. Revista d’art i pensament contemporani*, No 27, diciembre 2015, 3 – 5 pp.

Crespo M., Bibiana, “El libro arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro arte”, en: *Arte, Individuo y sociedad*, vol. 22, No. 1, 2010, Madrid, 9-26 pp.

Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona 2001, 320 pp.

Debroise, Olivier, Medina, Cuauhtémoc (coord.), *La era de la discrepancia, arte y cultura en México. 1968-1997*, Ed. UNAM, México 2007, 469 pp.

De Diego, Estrella, *Artes visuales en occidente. Desde la segunda mitad del siglo XX*, Ediciones Cátedra, Madrid 2015, 216 pp.

Del Valle, Augusto, “La fiesta del no-objetualismo. Polémicas sobre arte contemporáneo en América Latina”, en: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981*, Fondo Editorial Museo de Antioquia/ Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín 2011, 33 – 74 pp.

Estella, Iñaki, *Fluxus*, Ed. Nerea, San Sebastián 2012, 120 pp.

Freire, Cristina, Longoni, Ana (coord.), *Conceitualismos do Sul/Conceptualismos del Sur*, Ed. Annablume/MAC USP/AECID, São Paulo 2009, 361 pp.

Goldman, Shifra, *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, Ed. UNAM/INBA, México 2008, 734 pp.

- González P., Javier, *Jacques Rancière. Estética y política*, Ed. Eutelequia, Madrid 2013, 272 pp.
- Granés, Carlos, *El puño invisible. Arte y revolución y un siglo de cambios culturales*, Ed. Taurus, México 2011, 490 pp.
- Guasch, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920 – 2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Editorial Akal, Arte Contemporáneo, Madrid 2011, 315 pp.
- Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1997, 422 pp.
- Guasch, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid 2000, 597 pp.
- Guasch, Anna Maria, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia 2006, 151 pp.
- Klüser, Bernd (ed.), *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Ed. Síntesis, Madrid 2006, 223 pp.
- Hellión, Martha (coord.), *Libros de artistas*, Tomo I, Ed. Turner, Madrid 2003, 546 pp.
- Jiménez, José, Castro, Fernando (coord.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Ed. Tecnos, Madrid 1999, 165 pp.
- Jiménez, José (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Ed. Turner/Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Madrid 2011, 447 pp.
- Longoni, Ana, Mestman, Mariano, *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008, 485 pp.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. 1960-1974*, Ediciones Akal, Madrid 2012, 454 pp.
- Marchán Fiz, Simón, “Prólogo”, en: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España. 1964-1980*, Ediciones Akal, Madrid 2007, 544 pp.
- Mosquera, Gerardo (coord.), *Adiós identidad: Arte y cultura desde América Latina (I y II foros latinoamericanos)*, Ed. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz 2001, 206 pp.
- Olívar G., Dagmary, *De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha*, Tesis doctoral, Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte, Universidad Carlos III, Madrid 2015, 502 pp.
- Olívar G., Dagmary, “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”, en: *Semiosfera*, Ed. Universidad Carlos III, marzo 2014, Madrid, 172-195 pp.

Osborne, Peter (ed.), *Arte conceptual*, Ed. Phaidon, Londres 2006, 203 pp.

Oyarzún, Pablo, Richard, Nelly, Zaldívar, Claudia (coord.), *Arte y política*, Ed. Universidad Arcis/ Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile 2005, 317 pp.

Pastor, Blanca Rosa (coord.), *Sobre libros. Reflexiones en torno al libro de artista*, Ed. Sendemà, Valencia 2009, 220 pp.

Pérez Carreño, Francisca, “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, en: *La Balsa de la Medusa* No. 48, 1998, Madrid, 131 – 153 pp.

Perniola, Mario, *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Ediciones Acquarela, Madrid 2010, 175 pp.

Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM Ediciones, Santiago de Chile 2009, 58 pp.

Ravera, Rosa María (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*, Ed. Asociación Argentina de Estética/Eudeba/Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1998, 306 pp.

Richard, Nelly (ed.), *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, Ed. Fundación Trienal de Chile/Universidad Arcis/ Universidad Austral de Chile/Universidad de Playa Ancha, Chile 2009, 350 pp.

Richard, Nelly (ed.), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires 2007, 211 pp.

Sánchez O., Manuel, *El collage. Historia de un desafío*, Erasmus Ediciones, Barcelona 2013, 183 pp.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires 2005, 246 pp.

Vindel, Jaime, *La vida por asalto: arte, política e historia en Argentina entre 1965 y 2001*, Ed. Brumaria, Madrid 2014, 401 pp.

Zamudio-Taylor, Víctor, “Remota: pinturas aeropostales”, en: *ArtNexus, el nexo entre América Latina y el resto del mundo*, No 25, julio 1997, Bogotá, 48-51 pp.

B. Arte correo

Carrasco Gutiérrez, Emilio, *Arte correo*, Tesina, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1982, 23 pp.

Carrión, Ulises, *El Arte Correo y el gran monstruo*, Tumbona Ediciones/Conaculta, México 2013, 282 pp.

Crane, Michael, Stofflet, Mary (eds.), *Correspondence Art: Source Book for the Network of International Postal Art Activity*, Ed. Contemporary Art Press, San Francisco 1984, 522 pp.

Davidson, Vanessa, *Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)*, Tesis doctoral, New York University, Nueva York 2011, 419 pp.

Doberti, M. P., “El arte correo como ritornelo. Una práctica artística en los límites, los márgenes y los cruces de cánones tradicionales”, en AA.VV., *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. X Jornadas CAIA. Centro Argentino de Investigaciones de Arte. Buenos Aires, 10 al 13 de septiembre de 2003, 63 – 74 pp.

Fischer, Hervé, *Art et communication marginale*, Ed. Balland, París 1974, 243 pp.

Freire, Cristina, *Paulo Bruscky. Arte, arquivo e utopia*, Editora de Pernambuco/ Governo do Estado do Pernambuco/ Funcultura Pernambuco e Companhia, Sao Paulo 2006, 271 pp.

García Delgado, Fernando y Romero, Juan Carlos. *El arte correo en Argentina*, Ediciones Vórtice, Buenos Aires 2005, 208 pp.

Guerrero, Mauricio, *El arte correo en México. Origen y problemática en el periodo 1970-1984*, Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, México 1986.

Gutiérrez Marx, Graciela, *Artec correo. Artistas invisibles en la red postal*, Luna Verde Ediciones, Buenos Aires 2010, 240 pp.

Heuer, Elizabeth, “Going Postal: Surrealism and the discourse of mail art”, en: *Análisis histórico del Arte Correo en América Latina*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona 2013, 336 pp.

Johnson, Ray, *The paper snake*, Ed. Siglio, Los Ángeles 2014, 48 pp.

Lázaro, I., *La Evolución del Mail Art en España*, Tesina, Universidad de Barcelona, Barcelona 2009, 129 pp.

Lumb, Michael, *Mailart 1955 to 1995: Democratic Art as Social Sculpture*, Tesina de maestría, School of World Art Studies and Museology, University of East Anglia, Norwich 1997, 177 pp.

Maderuelo, Javier, *Ulises Carrión, escritor*. Ed. La Bahía, Santander 2016, 277 pp.

Paiva Nunes, Andrea, *Todo lugar é possível: a rede de arte postal nos anos 70 e 80*, Tesina de maestría, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil 2004, 207 pp.

Payero Barbero, Antonia, *Arte Correo (Mail-Art), 1975-1985: El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1993, 443 pp.

- Pianowski, Fabiane *Análisis histórico del Arte Correo en América Latina*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, Barcelona 2013, 332 pp.
- Poinsot, Jean-Marc, *Mail Art Communication: A Distance Concept*, Ediciones CEDIC, París 1971, 208 pp.
- Sousa, Pere (coord.), *Mail Art. La red eterna*, Ed. Merz Mail/La Única Puerta a la Izquierda, Barcelona 2011, 186 pp.
- Starbuck, Madelyn, *Clashing and Converging: Effects of the Internet on the Correspondence Art Network*, Tesis doctoral, University of Texas, Austin 2003, 476 pp.
- Welch, Chuck, *Networking currents, Contemporary Mail Art Subjects and Issues*, Sandbar Willow Press, Boston 1985, 145 pp.
- Gilbert, Zanna, “Algo innombrable en común”: Colaboración translocal en la editorial Beau Geste Press”, en *Arte y Parte*, No 109, febrero-marzo de 2014, Santander, 102 – 117 pp.

C. Lecturas complementarias

- Acha, Juan, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Gan Ediciones/Galería de Arte Nacional, Caracas 1984, 307 pp.
- Alcántara, Manuel, Paramio, Ludolfo, et al., *Reformas económicas y consolidación democrática*, Ed. Síntesis, Madrid 2006, 491 pp.
- Alegría, Fernando (comp.), *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila Editores, Caracas 1974, 128 pp.
- Braidotti, Rosi, *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*, Akal Ediciones, Madrid 2005, 352 pp.
- Castells, Manuel, *Comunicación y poder*, Alianza Editorial, Madrid, 2009, 679 pp.
- Chacón, Alfredo, *Cultura y dependencia*, Monte Ávila Editores, Caracas 1975, 229 pp.
- Chartier, Roger, *La historia o la lectura del tiempo*, Ed. Gedisa, Barcelona 2007, 93 pp.
- Chartier, R., *El mundo como representación. Historia cultural, entre prácticas y representación*, Gedisa, Barcelona 1992, 276 pp.
- Del Alcázar, Joan (coord.), *Historia actual de América Latina. 1959-2009*, Ed. Tirant Lo Blanch, Valencia 2011, 367 pp.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1994, 522 pp.

Foster, Hal, Habermas, Jürgen, Baudrillard, Jean, *et al.*, *La Posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona 1985, 238 pp.

García Canclini, Néstor, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Ed. Paidós, Buenos Aires 2002, 116 pp.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1989, 363 pp.

Imízcoz, José María, “Actores sociales y redes de relaciones: Reflexiones para una historia global” en: *Redes Familiares y patronazgo. Aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el Antiguo Régimen*, Ed. Universidad del País Vasco, Bilbao 2001, pp. 19-30.

Lyotard, Jean François, *La condición postmoderna*, Ed. Planeta/De Agostini, Barcelona 1992, 137 pp.

Malamud, Carlos, *América Latina, siglo XX. La búsqueda de la democracia*, Ed. Síntesis, Madrid 2014, 176 pp.

Martínez, Frédéric, *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*, Ed. Banco de la República/Instituto Francés de Estudios Andinos, Bogotá 2001, 580 pp.

O’Gorman, Edmundo, *La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente*, Ed. FCE, México 1958, 132 pp.

Pérez Herrero, Pedro, *Auge y caída de la autarquía, vol. V, 1950-1980, Historia Contemporánea de América Latina*, Ed. Síntesis, Madrid 2007, 351 pp.

D. Catálogos de exposición

XVI Bienal de São Paulo-Arte Postal, Sección Arte Postal, Bocchini, Maria Otilia, Plaza, Julio (coord.), del 16 de octubre al 20 de diciembre de 1981, Catálogo de exposición, Bienal de São Paulo, São Paulo, 1981, 248 pp.

Álvaro Barrios, la leyenda del sueño. Una revisión retrospectiva, Sáez de I., María Belén (cur.), del 28 de noviembre de 2013 al 3 de marzo de 2014, Catálogo de exposición, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2013, 176 pp.

Arte en Iberoamérica. 1820-1980, Ades, Dawn (com.), del 14 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990, Catálogo de exposición, Palacio Velázquez, Madrid, 1989, 359 pp.

Artecorreo. Marcin, Mauricio (comisario y coordinación editorial) del 27 de octubre de 2009 al 27 de febrero de 2010, Museo de la Ciudad de México; 26 de febrero de 2010 al 30 de junio de 2011. Catálogo de exposición, Museo de la Ciudad de México, RM Verlag Barcelona, 2011, 270 pp.

Artistas latinoamericanos del Siglo XX, Rasmussen, Waldo y Sullivan, Edward (coord.), 1992, Catálogo de exposición, Ayuntamiento de Sevilla; The Museum of Modern Art, Madrid 1992, 457 pp.

Atlas. Walter Benjamin. Constelaciones, Rendueles, César y Useros, Ana (com.), 2010, Catálogo de exposición, Círculo de Bellas Artes: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, D.L. Madrid, 2010, 99 pp.

Cocido y crudo, Cameron, Dan (com.), del 14 de diciembre de 1994 al 6 de marzo de 1995, Catálogo de Exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1995, 332 pp.

El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XX, Jiménez, José (com.), del 12 de septiembre al 18 de noviembre de 2001, Catálogo de exposición, Fundación Telefónica, Madrid, 2001, 329 pp.

La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968 – 1997. Editado por Oliver Debrouse. Catálogo de Exposición, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) 24 de febrero – 30 de septiembre de 2007, Universidad Nacional Autónoma de México, México 2007, 469 pp.

Postdata: Esperanza Recuerda, Arte Correo, Vallejo, Consuelo (com.), 13 de diciembre de 2013 al 13 de enero de 2014, Catálogo de exposición, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, Granada, 2014, 279 pp.

Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918 – 1968, Ramírez, Mari Carmen y Olea, Héctor (com.), del 12 de diciembre de 2000 al 27 de enero de 2001, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, 574 pp.

La idea del arte, Maderuelo, Javier y Escudiero, Maurizio (com.), del 17 de julio al 14 de diciembre de 2014, Catálogo de exposición, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Archivo Lafuente, Ediciones La Bahía, Santander 2014, 233 pp.

Maquinaciones. Edgardo Antonio Vigo. Trabajos 1953 – 1962, M. Gradowczyk, A.M., Gualtieri, M., Pérez Balbi, M. Santamaría (Comisarios). 6 de agosto al 12 de septiembre de 2008, Catálogo de Exposición, Argentina, 2008, 144 pp.

No es lo que ves: pervirtiendo el minimalismo, Mosquera, Gerardo, Zelevansky, Lynn (comp.) del 12 de diciembre de 2000 al 19 de febrero de 2001, Catálogo de exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España Nuevo Milenio, Madrid, 2000, 127 pp.

Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina, Longoni, Ana, Tapia, Mabel, et al. (com.), del 25 de octubre de 2011 al 11 de marzo de 2012, Catálogo de Exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2012, 280 pp.

E. Recursos en red

Arte correo y mailartistas

Adriasola, Juan José, “Guillermo Deisler. Ejercicio de Memoria”, en *El Mercurio*, octubre 7 de 2005, p. 11, Santiago de Chile. Publicado en: Sección *Memoria Chilena*, de la Biblioteca Nacional Digital de Chile. [Consulta: 8 de agosto de 2016]. Disponible: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86026.html>

Braümmüller, Hans, (ed.), “A tribute to Guillermo Deisler”, en *Hans Braumüller: Paintings, Virtual and Visual Poetry, Networking Art Projects*. [Consulta: 8 de agosto de 2016]. Disponible: http://braumueller.crosses.net/deis_en.html

Broi, Gianni, “Mi trayectoria en arte correo”, en *Proyecto Vórtice*, Arte correo, escritos, ensayos, cartas. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/arte_correo/mi_trayectoria_en_arte_correo.html

Bruscky, Paulo, “Arte correio e a grande rede: Hoje, a arte é este comunicado por Paulo Bruscky”, en *Canal de Arte Contemporâneo - Brasil*, septiembre 1 de 2011. [Consulta: 6 de agosto]. Disponible: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/004232.html>

Centro Cultural Recoleta, “Edgardo Antonio Vigo. Biografías”, en Centro Virtual de Arte Argentino, Ministerio de Cultura, Buenos Aires. [Consulta: 6 de agosto de 2016]. Disponible: http://cvaa.com.ar/03biografias/3_bios_v1.php

Cirlot, Lourdes, “Consideraciones en torno al mail art”, en Revista Digital *Merz Mail*. [Consulta: 6 de agosto de 2016]. Disponible: <http://www.merzmail.net/consideraciones.htm>

Espinosa, César, “El arte correo, ya en sus orígenes era un arte de sistemas y redes de comunicación: Mauricio Guerrero Alarcín”, en *Revista Escáner Cultural*, 4 de octubre de 2007. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://revista.escaner.cl/node/108>

Espinosa, C. y Zúñiga, A., *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, Ed. STUNAM-UNAM, México 2002. Selección de textos en la *Revista Escáner Cultural*. Edición especial, octubre de 2004. [Consulta: 10 de marzo de 2013] Disponible: <http://www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava1.htm>

Feigen, Richard, “Ray Johnson Biography”, *Ray Johnson Estate*, web editada por Richard L. Feigen & Co. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.rayjohnsonestate.com/biography/>

Ferranto, Matt, “Paradox and Promise: The Options of Mail Art”, en *(mis) reading mailart*. Textos de Matt Ferranto. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: http://www.spareroom.org/mailart/mis_4.html

Ferranto, Matt, “DeadWhiteMail”, en *(mis) reading mailart*. Textos de Matt Ferranto. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: http://www.spareroom.org/mailart/dead_int.html

Gache, Belen, “Arte Correo: el correo como medio táctico”, en *U-ABC Teoría*, Archivo de lecturas y videos. Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California, H. Yezpe (coordinador), 24 de enero de 2013. [Consulta: 11 de enero 2014]. Disponible: <http://tijuana-artes.blogspot.com.es/2013/01/arte-correo-el-correo-como-medio.html>

Gutiérrez Marx, Graciela, “Arte correo y memoria”, en *BOEK861*, Boletín Digital del Taller del Sol. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: [boek861.com/archivos/1_mailart/Arte correo y memoria.pdf](http://boek861.com/archivos/1_mailart/Arte%20correo%20y%20memoria.pdf)

Herrera, Adriana, “Felipe Ehrenberg y el arte-correo. La Galería de Enrique Guerrero revive las obras por carta del artista destinadas a México. [Consulta: 1 de julio de 2014] Disponible: http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=7150.

MerzMail, “Cronología del arte postal en España (1973-1999)”, en Revista Digital *Merz Mail*. [Consulta: 9 de marzo de 2016] Disponible: <http://www.merzmail.net/cronologia.htm>

MerzMail, “Postales, sellos de goma y sellos de correos antes del mail”, en Revista Digital *Merz Mail*. [Consulta: 14 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.merzmail.net/postales1.htm>

Navarrete, Marcela, *Campo cultural y prácticas artísticas de resistencia: El Arte Correo latinoamericano y su horizonte utópico*, Red Nacional de Investigadores en Comunicación, XX Jornadas Nacionales: Territorios, contextos y perspectivas. Comunicación en la Argentina del bicentenario, Universidad Nacional de la Patagonia, San Juan Bosco. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2011nnavarretemarcela.pdf>

Navarrete, Marcela, “El conceptualismo latinoamericano y las poéticas marginales del arte correo”, en VI Encuentro Panamericano de Comunicación, Universidad Nacional, Córdoba Argentina, 2013. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: http://www.publicacioncompanam2013.eci.unc.edu.ar/files/companam/ponencias/Comunicaci%C3%B3n,%20cultura%20y%20poder/-Unlicensed-Comunicacion_Cultura_y_Poder_NAVARRETE_-Marcela_.pdf

Nogueira, Fernanda, “Revolución: Un Poema Colectivo. Potencias Poético-Políticas de la Red de Arte Correo III”, en *Post*, espacio digital del MoMA de Nueva York, reservado para la historia del arte moderno y contemporáneo fuera de Norte América y Europa Occidental. [Consulta 13 de marzo de 2016] Disponible: http://post.at.moma.org/content_items/440-revolucion-un-poema-colectivo-potencias-poetico-politicas-de-la-red-de-arte-correo-iii

Padín, Clemente, “Arte Correo en Latinoamérica”, en Revista Digital *Merz Mail*. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.merzmail.net/latino.htm>

Padín, Clemente, “Arte Correo: historia, características y presente”, en Slideshare. [Consulta: 14 de agosto de 2016] Disponible: <http://es.slideshare.net/clementepadin/arte-correo-cerrado>.

Padín, Clemente, “Arte postal en Latinoamérica”, en *Revista Escáner Cultural*, Edición especial, Nº13, abril 2001. [Consulta: 29 de diciembre de 2013] Disponible: <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padino4.html>.

Padín, Clemente, “El arte correo en la Séptima Bienal de la Habana 2000”, en *Revista Escáner Cultural*, Nº25, 2001. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner25/acorreo.html>

Padín, Clemente, “El arte correo latinoamericano en sus comienzos”, en *Revista Escáner Cultural*, Nº56, 2003. [Consulta: 28 de junio de 2016]. Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner56/acorreo.html>

Padín, Clemente, “El arte correo y el networking, hoy día...”, en *Revista Escáner Cultural*, Nº11, 1999. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner11/acorreo.html>.

Padín, Clemente, “El network y el rol del artista. Antes y después de Lyotard”, en *Revista Escáner Cultural*, Nº 27, 2001. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner27/acorreo.html>.

Padín, Clemente, “Guillermo Deisler”, en *Geifco*, magazín sobre la acción. [Consulta: 6 de agosto de 2016]
Disponible: <http://www.geifco.org/actionart/actionarto3/secciones/3letra/artistas/deLaLetraAPoesiaVisual/deisler/index.htm>

Pianowski, Fabiane, “Arte correo: la red fuera de control”, en *Arte y arquitectura digital. Net.art y universos virtuales*. Grupo de investigación Arte, Arquitectura y Sociedad Digital. Conferencias presentadas en las Jornadas en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona, marzo 2008, 57 – 66 pp. [Consulta: 6 de agosto de 2016]
Disponible:
http://issuu.com/humanoide_editorial/docs/arte_y_arquitectura_digital_netart_y_universos_vir/59

Pianowski, Fabiane, “El arte postal en el arte contemporáneo: Eugenio Dittborn y Paulo Bruscky”, en *Revista Escáner Cultural*, 3 de junio de 2007. [Consulta: 6 de agosto de 2016]
Disponible: <http://revista.escaner.cl/node/19>

Ramírez, Beatriz, “Mauricio Guerrero”, en *Proyecto Cruz del Sur*, Buenos Aires, Argentina. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://proyectocruzdelsur.com.ar/index.php/more-about-joomla/35-teoria/186-mauricio-guerrero>.

Reglero César, “Clemente Padín entrevistado por Cesar Reglero”, en *BOEK861*, Boletín Digital del Taller del Sol [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://boek861.com/prorema/pry/o%20crc%20ev%20cp.pdf>

Reglero, Cesar, “Evolución histórica del Archivo Museo del Mail Art y Poesía Visual. Del Taller del Sol (1980 – 2013)”, en *BOEK861*, Boletín Digital del Taller del Sol. [Consulta: 12 de mayo de 2015] Disponible: http://boek861.com/archivos/1_mailart/prorema/pry/o%20AMMA%20TDS%20FORES%20K%20ND.pdf.

Reglero, Cesar, “Testimonio en el programa *Creadores de la Aventura del Saber*”, en *Creadores*, del Programa A la Carta, de Radio Televisión Española, 2 de julio de 2013. [Consulta: 20 de junio de 2016] Disponible: <http://www.rtve.es/alaharta/videos/creadores/aventura-del-saber-serie-creadores-cesar-reglero/1907585/>

Restrepo, Tulio, “El copy art o arte de la copia. Un modelo activo en la relación arte-tecnología en el mail art”, Postdata: proyecto y muestra internacional de mail art y net art. Centro de Artes – Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 23 de octubre a 21 de noviembre de 2008, en *Revista Escáner Cultural*, 4 de marzo de 2009. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://revista.escaner.cl/node/1250>

Restrepo, Tulio, “El sobre como soporte poético visual”, Postdata: proyecto y muestra internacional de mail art y net art. Centro de Artes – Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 23 de octubre a 21 de noviembre de 2008, *Revista Escáner Cultural*, 3 de marzo de 2009. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://revista.escaner.cl/node/1203>

Restrepo, Tulio, “La Forma postal en el mail art, antecedentes, vínculos y actualidad”, Postdata: proyecto y muestra internacional de mail art y net art. Centro de Artes – Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, 23 de octubre a 21 de noviembre de 2008, en *Revista Escáner Cultural*, 6 de marzo de 2009. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://revista.escaner.cl/node/1322>.

Restrepo, Tulio, “Postdata. Proyecto y muestra internacional de mail art y net art. Introducción”, en *BOEK861*, Boletín Digital del Taller del Sol. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://boek861.com/prorema/pry/o%20Tulio%20Restrepo.pdf>

Solís A., Jorge, “Circuitos abiertos: el arte correo en la VII Bienal de Poesía”, en *Revista Escáner Cultural*, Nº 36, 2001. [Consulta: 6 de agosto de 2016.] Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner36/poesis.html>

Varela, Alejandra, “ARTECORREO = artistas invisibles en la red postal. Graciela Gutiérrez Marx”, en *El arte del papel*, blog. [Consulta: 6 de agosto de 2016]. Disponible: <http://proyectocollage.blogspot.mx/2014/01/artecorreio-artistas-invisibles-en-la.html>.

Vigo, Edgardo, “Acerca de mi comunicación-a-distancia”, en *Proyecto Vórtice* Arte correo, escritos, ensayos, cartas. [Consulta: 3 de enero de 2014] Disponible: http://www.vorticeargentina.com.ar/escritos/arte_correo/acerca_de_mi_comunicacion_a_distancia.html.

Vigo, Edgardo, “Comunicación a Distancia: Los Escritos de Edgardo Antonio Vigo acerca del Arte Correo”, en *Post*, espacio digital del MoMA de Nueva York, reservado para la historia del arte moderno y contemporáneo fuera de Norte América y Europa Occidental. [Consulta: 30 de junio de 2014] Disponible: http://post.at.moma.org/content_items/456-comunicacion-a-distancia-los-escritos-de-edgardo-antonio-vigo-acerca-del-arte-correo.

Vigo, Edgardo, “La Comunicación a distancia”, en *Post*, espacio digital del MoMA de Nueva York, reservado para la historia del arte moderno y contemporáneo fuera de Norte América y Europa Occidental. [Consulta: 30 de junio de 2014] Disponible: <http://post.at.moma.org/sources/23/publications/239>

Vigo, Edgardo Antonio. *ARTE-CORREO: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación*. Autoeditado. La Plata, 1976. Publicado en *Post*, espacio digital del MoMA de Nueva York, reservado para la historia del arte moderno y contemporáneo fuera de Norte América y Europa Occidental. [Consulta: 30 de junio de 2014] Disponible: http://post.at.moma.org/content_items/456-comunicacion-a-distancia-los-escritos-de-edgardo-antonio-vigo-acerca-del-arte-correo

Arte general y lecturas complementarias

Antón, José Emilio, “Libro de artista. Visión de un género artístico”, en *Libros de Artista, Historia*, blog. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://librosdeartista-historia.blogspot.com>

Badía F., Rocío, “Muerte del autor y literatura digital”, en *Revista de filosofía Eikasia*, Nº 13, mayo 2012, España. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://belengache.net/pdf/44-07.pdf>

Barthes, Roland, “La muerte del autor”, en *La letra del escriba*, revista literaria, Nº 51, junio 2006. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/la-letra-del-escriba/n51/articulo-4.html>

Borja-Villel, Manuel, “Los espacios de libertad hay que ganárselos. El concurso es solo el primer paso”, en *El Mundo*, Sección El Cultural, 24 de enero de 2008. [Consulta: 4 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Manuel-Borja-Villel/22273>

Davis, Fernando, Nogueira, Fernanda, “Gestionar la precariedad: potencias poético-políticas en la red de arte correo”, *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, Nº 24, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009/4, 34 – 41 pp. [Consulta: 5 de enero de 2014] Disponible: http://www.artcontexto.com/es/ver_revista-24.html

De Gracia, Silvio, “Copy Art y Electrografía. Cuando la copia es más bella que el original”, en *BOEK861* Boletín Digital del Taller del Sol [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://boek861.com/prorepv/pry/o%20copy%20art%20s%20g.pdf>

Fernández, Ana María, Borakievich, Sandra, Rivera, Laura, “La importancia de pedir lo imposible”, en *Página 12, la otra mirada*, 17 de marzo de 2002, [Consulta: 2 de abril de 2016] Disponible: <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-2845-2002-03-17.html>

Foucault, Michel, “¿Qué es un autor?”, en *A Zofra*, Grupo de Estudios Metropolitanos de Zaragoza: Investigación y Autoformación para el cambio, Zaragoza, España, blog. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <https://azofra.files.wordpress.com/2012/11/que-es-un-autor-michel-foucault.pdf>

Horacio Zabala. *Anteproyectos (1972-1978)*, Friterman, Jacobo (coord.), marzo a junio de 2007, Catálogo de exposición, Fundación Alón, Buenos Aires, Argentina. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://issuu.com/fundacionalon/docs/zabala>

García, Ángeles., “Bogotá, laboratorio del arte contemporáneo” En *El País*. Edición digital e impresa, 27 de octubre de 2014, España. [Consulta: 27 de octubre de 2014] Disponible: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/26/actualidad/1414321036_763214.html

González M., Katia, “Álvaro Barrios. Sueños con Marcel Duchamp (1978)”, en *Actividad Cultural*, Banco de la República de Colombia [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alvaro-barrios/suenos-con-marcel-duchamp>

Giunta, Andrea, “Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina”, en *Errata. Arte y Archivos*, revista de artes visuales, N° 1, abril 2010, Bogotá, 20 – 37 pp. [Consulta: 4 de agosto de 2016] Disponible: https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Longoni, Ana, “Antecedentes. Notas sobre los colectivos artísticos en América Latina: años 70 y 80”, en *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, N° 18, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008/2, 1 – 14 pp. [Consulta: 13 de mayo de 2016] Disponible: http://www.artcontexto.com/es/ver_revista-18.html

López, Miguel A, “Desclasificar el cuerpo (conceptual). Impugnar políticamente el conceptualismo latinoamericano”, en *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, N° 24, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009/4, 10 – 17 pp. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://issuu.com/artcontexto/docs/artcontextonum24#signin>

Mesquita, André, “Acción en tiempo real”, *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, N° 18, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008/2, 23 – 27 pp. [Consulta: 13 de mayo de 2016] Disponible: http://www.artcontexto.com/es/ver_revista-18.html

Moraes, Camila. “Bienal de Sao Paulo. Cruda realidad” Nota de prensa en *El País*, 5 de septiembre de 2014, España. [Consulta: 5 de septiembre de 2014] Disponible: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/05/actualidad/1409939082_278096.html

Murría, Alicia, “Primera Página”, en *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, N° 18, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008/2, s/p. [Consulta: 13 de mayo de 2016] Disponible: http://www.artcontexto.com/es/ver_revista-18.html

Padín, Clemente, “El Sentido de la Huelga de Arte”, en: *Revista Escáner Cultural*. Edición Especial, No. 13, abril-2001. [Consulta: 13 de agosto de 2013] Disponible: <http://www.escaner.cl/especiales/libropadin/padino8.html>

Padín, Clemente, “En las avanzadas del arte latinoamericano. Las opciones del creador latinoamericano”, en *Revista Escáner Cultural*, N° 33, 2001. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner33/acorreo.html>

Padín, Clemente, “La Huelga del Arte”, en *Revista Escáner Cultural*, N° 16, 2000. [Consulta: 6 de agosto de 2016] Disponible: <http://www.escaner.cl/escaner16/acorreo.html>

Perea, Bárbara, “Arte y acción colectiva”, *Artecontexto, revista digital de cultura y arte contemporáneo*, N° 18, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008/2, 34 – 41 pp. [Consulta: 10 de septiembre de 2014] Disponible: http://www.artcontexto.com/es/ver_revista-18.html

S/A, *Como reconhecer coisas que nao existem*. Guía de exposición de la 31ª Bienal de São Paulo, 2014. [Consulta: 20 de septiembre de 2016] Disponible: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2390>

Impreso en Madrid en marzo de 2017

